

كتابات الأساتذة السمية

د. حسن الغرفي

كتاب
المجلة
العربية
194

الناشيء

كتابات السياب النثرية

د. حسن الغرفي

المجلة العربية

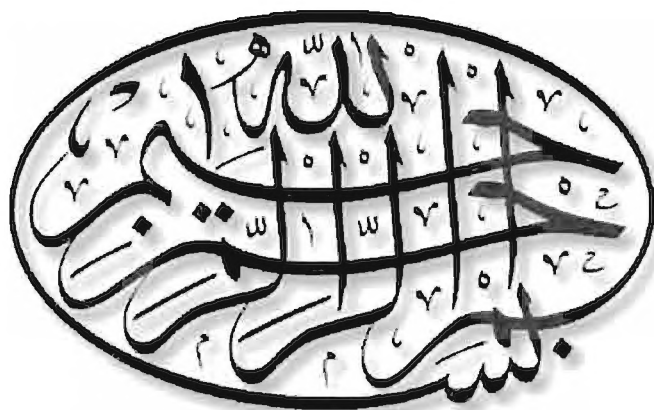
رئيس التحرير
د. عثمان بن محمود الصيني

الرياض - طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين) - شارع المنفلوطي

هاتف: 4778990 - 4779792 فاكس: 4766464

ص.ب 5973 الرياض 11432
المملكة العربية السعودية

www.arabicmagazine.com - info@arabicmagazine.com



ح المجلة العربية، 1434هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الغرفي، حسن

كتابات السياب النثرية. / حسن الغرفي- الرياض، 1434 هـ

184 ص، 21x14 سم

(سلسلة كتاب المجلة العربية، 194)

ردمك: 978_603_8086_59_9

1 -السياب، بدر شاكر، ت 1384 هـ 2- النثر العربي - العراق

أ.العنوان

1434 /564

ديوي 819.9567

رقم الإيداع: 1434 /564

ردمك: 978_603_8086_59_9

المحتوى

7	• المقدمة
	• الفصل الأول
13	قضايا أدبية وفنية
	• الفصل الثاني
77	حوارات وندوات
	• الفصل الثالث
113	مناقشات حول الشعر المعاصر
	• الفصل الرابع
137	قضايا الشعر من خلال رسائله الإخوانية
	• الفصل الخامس
161	آراء في الشعر والشعراء
	• الفصل السادس
169	رسائل ثقافية عن الحركة الأدبية والفنية في العراق

المقدمة

بدر شاكر السياب (1926 - 1964) علامة بارزة في حركة الحداثة الشعرية العربية. استطاع بمنجزاته الشعرية الخلاقة، أن يساهم مساهمة بالغة القيمة في الخروج بالقصيدة العربية من الرتابة والضيق اللذين خيما عليها قرونا عديدة إلى آفاق أوسع، وذلك بانفتاحه على شتى المضامين والرؤى، وتحقيقه لمجموعة من الأساليب الفنية الجديدة والمهارات المحببة والأبنية الشعرية المتعددة وغيرها من المزايا التي أغنت أداء قصيدتنا العربية المعاصرة. فما من أحد يمكنه أن ينكر دور السياب الأصيل في التجديد الشعري، وتأثير ملامحه الفنية الفردية في أكثر من جيل شعري، مما منحه ذلك الحضور القوي الدائم، وبوآه المكانة الراسخة كطرف مهم في الموروث الشعري العربي قديمه ومعاصره.

إذا كان السياب بمشروعه الشعري الفذ الفريد قد اقترن بإسهامه العميق في حداثة الشعر العربي، فإنني أميل هنا، كذلك، إلى الاعتقاد بأن معظم قراء ودارسي الشعر المعاصر في هذه الأيام، بل وفي السنوات الماضية، قد ظل الوجه الآخر من تراث شاعرنا الكبير مجهولا لديهم، وهو المتمثل في كتاباته النثرية الموزعة في العديد من الصحف والمجلات. ذلك أن عدم عناية السياب بجمعها، في حياته، دفع بها إلى منطقة الظل والإهمال، هي التي لا غنى عن الرجوع إليها، دون شك، لكل باحث مختص يسعى لفهم أعمال السياب فهما كاملا ودراستها، والوقوف، من خلالها، على بعض

ملاحظ التحولات الشعرية الحادة في المشهد الشعري العربي منذ أواسط الأربعينات إلى رحيل السياب أواسط الستينات من القرن العشرين. ولأن السياب قد عايش عن كثب تلك الفترة الأساسية من تطور الشعر العربي وما صاحبها من مناقشات حادة وردود أفعال متباينة، فقد حرص، هو الآخر، على المساهمة في ذلك النقاش الأدبي الملتهب الذي كان دائرا آنذاك، من خلال صيغ ومواقف مختلفة.

خاصة إذا علمنا أن الضرورة قد دفعت بالعديد من الشعراء الرواد الأساسيين، والسياب من أبرزهم، إلى أن يدلّوا بآرائهم وأفكارهم سواء المتعلقة بمنجزاتهم الشعرية في إطارها النظري، أو بحركتهم الشعرية الجديدة التي كانت في أمس الحاجة لمن يدرك ماهيتها ويلم بأبعادها، حتى يضمنوا لها الاستمرار عن طريق استيعاب أطروحاتها التي هي، في غالب الحالات، أطروحات تسعى لاختراق السائد والمألوف وقد تنقضهما.

وفي إطار استكمال اهتمامي بمنجز الشاعر بدر شاكر السياب، ولتأكيد أهمية جمع تراثه النثري وتقديمه إلى القراء والدارسين، فإنني أشعر بنوع من الاعتزاز -بعد متابعة شاقة دامت عدة سنين- حين أساهم بالتعريف بهذا التراث الأدبي المعاصر الذي غمره النسيان.

إن قيمة هذه الكتابات النثرية تكمن في أنها ستساهم في إلقاء الضوء الوافي على العديد من الأوجه الخفية الماكرة، تلك التي عرفتها تجربته الشعرية. كما أنها ستجيب على الكثير من التساؤلات التي تثيرها رحلته الإبداعية -المضنية الجميلة- الممتدة من أواسط الأربعينات إلى منتصف الستينات من

القرن الماضي.

لقد أودع السياب كتاباته تلك مجموعة أفكار وتصورات ومفاهيم هي من الوفرة والتنوع بحيث تكتسي أهمية بالغة، وقد وردت عبر سياقات ثرية: منها ما كان تقديمًا لكتبه إما للتعريف بفعله الشعري وإما للتعريف بشعر الآخرين. ومنها ما كان مقالة تناول بها الأدب والفن. ومنها ما كان حوارًا أجراه حول تجربته الشعرية. ومنها ما كان إسهامًا منه في ندوات موضوعها الشعر العربي المعاصر. ومنها ما كان مناقشة أدبية ساجل بها النقاد والشعراء. ومنها ما كان رسالة خالصة تبادلها مع جيله الشعري أو مع الجيل اللاحق له.

وتبدو أهمية هذه الأفكار والتصورات والمفاهيم في أن لها علاقة بالمشكلات المتعلقة بإنجازاته الإبداعية خاصة، وبالواقع الشعري والأدبي عامة، وبموقفه من شتى القضايا الفنية والفكرية التي ساهم في بلورة الكثير من جوانبها.

ويبقى علي أن أبدي -فيما يلي- بعض الملاحظات المتعلقة بطبيعة هذا العمل:

- جمعت هذه الكتابات النثرية قصد إعدادها للنشر، تحدوني رغبة أن تكون مسعفة للباحثين والنقاد والمهتمين بإنجازات شاعرنا البالغة الغنى والرحابة، والسعي لتقديم الوجه الآخر من تراثه.
- عمدت إلى تصنيفها في محاور متجانسة.
- قرأت رسائله المنشورة (من جمع ماجد السامرائي) قراءة متأنية،

متقصيا ما تناثر في طياتها من رؤى وآراء تمس موضوع الشعر باعتباره
هاجسا أساسيا مسيطرًا منذ البداية، ومن نقداً - اتسمت بالتواضع
والحب والطفافة - لقصائد غيره من الشعراء؛ وفي هذا المجال أهملت كل
رأي له علاقة بتجريح صادر عن (مزاجية) أملتها ظروف ما.
- رأيت من المفيد، في بعض الحالات، إضافة هوامش توثيقية قد تفيد
القارئ.

وأخيراً فأنا لا أزعم أنني استطعت الوقوف على جميع كتاباته النثرية
المتعلقة بالشعر، فيبدو أن بعضها - وهو حتماً قليل - ما زال موزعاً في بعض
الجرائد والمجلات العراقية واللبنانية. ولكنني على يقين من أن أكثر وأهم
الكتابات قد ضمته دفناً هذا الكتاب.

د. حسن الغُرفي

الفصل الأول

الناشيء

قضايا أدبية وفنية

مقدمة ديوان (أساطير)

ليس ما أكتبه الآن، مقدمة، إنما هي خواطر تتجاوب في نفسي، وأنا مقدم على وضع هذه القصائد، التي يحويها هذا الديوان، بين أيدي القراء. والقراء يختلفون في أذواقهم الفنية، وفي نظراتهم إلى الشعر وإحساسهم به؛ اختلاف شاعر عن شاعر، وأديب عن أديب، أو أكثر من هذا. ولهذا كان لزاما علي أن أسجل بعضا من هذه الخواطر، علها تعين على فهم هذه القصائد والانفعال بما فيها من صور وأحاسيس.

وأول ما يلتقي به قارئ هذا الديوان، نوع من الموسيقى، لا عهد به لأغلب قراء الشعر في العراق. لقد تلى أكثر من شاعر في كل بلد عربي، على تلك الموسيقى الرتيبة، التي تأثر الشعر العربي بها، وتناولت الثورة، في أول عهدها، وحدة القافية، ثم تعدتها إلى الأوزان. فهجر كثير من الشعراء المجددين البحور الطويلة، واستعاضوا عنها بالبحور القصيرة، إلا في القصائد التي تستلزم الفخامة. وقامت دعوة إلى (الشعر المهموس)، كان أول من قادها الأستاذ الكبير محمد مندور. وهناك فريق آخر من الشعراء، ثار على وحدة الوزن، منهم الشاعر الكبير المرحوم؛ إلياس أبو شبكة في (غلواء) و(إلى الأبد) وبعض القصائد من (أفاعي الفردوس)؛ والأستاذ خليل شيبوب في قصيدته (القصر القديم والحديقة المهجورة)؛ وشعراء آخرون.

ولكن الانتقال من وزن إلى وزن سواه، كان كثيراً ما يسبب (نشازاً) في الموسيقى لا تقبله الأذن الحساسة. وللاستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي، بحث ممتع عن الموسيقى في الشعر الحديث، في كتابه القيم (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث)، نود للقارئ أن يرجع إليه.

وقد لاحظت من مطالعاتي في الشعر الإنجليزي، أن هناك (الضربة)، وهي تقابل (التفعيلة) عندنا، (مع مراعاة ما في خصائص الشعرين من اختلاف)، و(السطر) أو (البيت) الذي يتألف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأخرى في بقية الأبيات، ولكنها تختلف عنها في العدد (في بعض القصائد). وقد رأيت أن من الإمكان، أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة، رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال (الأبحر) ذات التفاعيل الكاملة، على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر. وأول تجربة لي من هذا القبيل، كانت في قصيدة (هل كان حباً) من ديواني الأول (أزهار ذابلة). وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب، أذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة (نازك الملائكة).

وهناك شيء من الغموض في بعض القصائد؛ ولكنني لست شاعراً رمزياً وقد كنت مدفوعاً إلى أن أغشي بعض قصائدي بضباب خفيف، وذلك لأنني كنت متكتماً، لا أريد أن يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدىً له؛ فقد كانت (موحية) هذا الديوان، تغضب أشد الغضب، إذا أنا ذكرت شيئاً عن قبلاتنا ومواعيدنا، وكثيراً ما مزقت بعض القصائد التي كانت تشير إلى شيء تأبى هي أن يعرفه الناس.

وقصيدة (أساطير) تكشف (عن العقدة) في هذا الحب، ولكنها توشحت ببعض الغموض الذي تزيله المقدمة النثرية لهذه القصيدة، وكذلك الحال في قصيدة (اللقاء الأخير). ولولا أنها خانت هذا الذي كانت تسميه (النبي الوديع)، لظلت هاتان القصيدتان غامضتين، دون مقدمة يفهم منها القارئ ما اقصد.

وهناك ظاهرة أخرى في هذه القصائد، هي تنادي المعاني وتداعبها، ومزج الوعي باللاوعي، وتلوين الأمل بالذكرى، وهذا يظهر في القصائد: (في القرية الظلماء)، (في السوق القديم) (نهاية)، (لقاء ولقاء)، و(اتبعني) وغيرها.

ولابد من أن ألقى ضوءاً على موقفني من المرأة وإحساسي تجاهها، ليتم الفهم على وجهه الأكمل: **الناشيء**
فقدت أُمِّي وما زلت طفلاً صغيراً، فنشأت محروماً من عطف المرأة وحنانها. وكانت حياتي، وما تزال كلها، بحثاً عن تسد هذا الفراغ، وكان عمري انتظارا للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة. وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلاً؛ لهذا وجب على القارئ أن يربط بين (رئة تتمزق) وكثير من قصائد الديوان.

وهناك ظاهرة لعلها أهم الظواهر في هذا الديوان، تلك هي أن البيت ليس وحدة للقصيدة. فالمعنى يتسلسل من بين بيت إلى آخر، سالكا عددا من الأبيات. لهذا وجبت مراعاة (علامات الترقيم) وإلا تعذر فهم القصائد، ومن بعد، تذوقها.

وقبل أن أختم هذه المقدمة، لابد من التعرض لمشكلة كثيرا ما ثار حولها الجدل، تلك هي رسالة الفنان في المجتمع. أنا من المؤمنين بأن على الفنان ديناً يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه. ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان -وبخاصة الشاعر- عبداً لهذه النظرية، والشاعر إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها، فلا بد من أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون أن يدفعه أحد إلى هذا. كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعماق أغوارها، أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع. وبالإضافة إلى ديوانين من الغزل أصدرتهما (أزهار ذابلة) وهذا الديوان؛ لا تزال لدي مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والإنساني ستطبع في المستقبل القريب.

وبعد، فهذا قليل من كثير، كما أريد أن أقوله، وأرجو أن تسمح الظروف فأقول في فرصة أخرى، ما فاتني قوله الآن⁽¹⁾.

(1) مقدمة ديوان: (أساطير): منشورات دار البيان - مطبعة الغري الحديثة في النجف - سنة 1950.

وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث

قبل أن أبين الوسائل التي أراها كفيلة بتعريف العرب بنتائجهم العربي الحديث، أود أن أتحدث عن النتائج الأدبي ذاته، ليعرف زملائي الكرام وجهة النظر التي سينطلق منها رأيي في تلك الوسائل فيكملوا، من وجهات نظرهم الخاصة، ما في كلمتي هذه من نقص، لنصل بعد ذلك إلى الغاية التي هدف إليها المؤتمرون، وهو يعالج هذا الموضوع في جملة ما يعالج.

لوقيض لنا أن نطلع على الآثار الأدبية التي قال الزمن فيها كلمته بأنها رائعة خالدة، لوجدنا أن سر خلودها وروعها كامن في أنها جعلت من الصراع بين الإنسان وبين الشر وقواه موضوعها.

ولنا في الأوديسة والأنياذة والكوميديا الإلهية وماكبث وفاوست والفردوس المفقود - وهي آثار ستة للشعراء الستة الذين أجمع النقاد على أنهم أعظم شعراء البشرية الذين لا سابع لهم - خير شاهد.

فهذه الآثار جميعاً، كانت تصويراً لهذا الصراع، فرأينا الشر متمثلاً في الآلهة الحاكمة القاسية، وقوى الطبيعة الغاضبة، أو في الساحرات الخبيثات، اللواتي كن رمزا للأفكار الشريرة التي تعمل في نفس الإنسان، أو في مستوفليس، وهو يساوم فاوست على روحه، أو في بعض البابوات الذين خانوا رسالة المحبة والسلام، والحكام الذين ظلموا الرعية واستجازوا كيدها، أو في إبليس الذي أخرج آدم وزوجته من الجنة. ولسنا في حاجة إلى القول بأن تاريخ الإنسان، كان وما يزال، صراعاً بين الشر وبينه، وبأن التعبير الأدبي عن هذا الصراع، إنما هو تعبير عن الحياة أو أدب واقعي،

بعبارة أخرى.

ولئن ظلت البشرية أحقابا طوالا، وهي ترى الشر وتلمس آثاره ولا تدري من أين يأتيها، لقد عرفت اليوم على حقيقته وعلمت من أين يجيء. فعرفت -تبعا لذلك- الطريق التي تدفعه بها أو تتقيه أو تقضي عليه قضاء مبرما. ولست أقول جديدا حين أقول إن الشر يتمثل اليوم -أبشع ما يتمثل وأخطر- في الاستعمار وقواه، وما يعتمد عليه من فئات. ولكي يبدو قولي هذا صحيحا بالنسبة لجميع الذين تختلف آراؤهم في مصدر الشر أعيد صياغة هذه العبارة فأقول: إن أبشع قوى الشر وأشد جنوده خطرا، يتمثلون في الاستعمار والمستعمر وفي الظلم الاجتماعي والظالمين، وما ينشر أولئك وهؤلاء من وباء وبلاء.

وقد كانت وظيفة الأدب، أو بالحري، وظيفة الرائع منه، تصوير هذا الصراع القائم بين الشر وبين الإنسان، وما زالت تلك وظيفته حتى يومنا هذا. وأود أن أبين ناحية مهمة، هي أن الأديب حين يصور هذا الصراع، لا يقف منه موقف المتفرج المحايد -لأنه إنسان قبل كل شيء- فالقضية إذن قضيته والمعركة معركته. وهكذا كان الأدب وما يزال، سلاحا من أسلحة الإنسان، التي شق ويشق بها طريقه نحو حياة أفضل. وكان الأديب العربي واحدا من أدباء العالم، الذين أدركوا وظيفة الأدب منذ أقدم العصور. وإذا قرأنا الشعر الجاهلي (وهو أقدم ما وصل إلينا من تراثنا الأدبي) وجدناه شعرا تكاملت فيه كل العناصر التي يتكون منها الشعر الواقعي أو أكثرها على أقل تقدير. ولم تقتصر واقعية الشعر الجاهلي على تصوير الطبيعة التي

كانت تحيط بقائليه ولا بيان العلاقة بين الرجل والمرأة في ذلك العصر ولا وصف العادات والتقاليد. بل يتعدى ذلك كله إلى ما هو أجل وأبعد أثرا في حياة الإنسان. لقد نزل الشاعر الجاهلي الساح يصارع الشر وقواه في جملة المصارعين، بحسب فهمه وفهم مجتمعه (القبيلة) للشر وقواه. فقد يكون الشر متجسما في قبيلة تغير على قبيلة الشاعر، أو حرب بعثت فكانت ذميمة، أو في بخيل لا يبذل للآخرين من ماله، أو جبان لا يبذل لهم من نفسه، أو طاغية يسوم الناس خسفا. إلى آخر ما قارعه الشاعر الجاهلي من صور الشر العديدة.

وجاء الإسلام فعرف وظيفة الشاعر خير معرفة. ولو وقفنا برهة عند الآية الكريمة (والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا و عملوا الصالحات) لوجدنا فيها أعظم توجيه في وظيفة الأدب. بل إن كتابنا الخالد - القرآن - كان بحد ذاته أدبا بلغ من السمو منتهاه. ومن فضول القول أن نذكر أنه الأدب الذي جمع بين أروع أسلوب وأنبلى غاية. ولو تتبعنا تاريخ الأدب العربي منذ نشأته الأولى حتى يومنا هذا لألفيناه - في أروع مظاهره - أدبا واقعيا أو ملتزما أو سمّه ما شئت من الأسماء التي تدل على أنه كان يدعو إلى الحق والخير والجمال ويكافح الشر والباطل. وهو الأدب الذي ينتصب فيه المتنبي طودا شامخا. وما كان المتنبي إلا عربيا ثائرا تمرد على الأوضاع السيئة التي كان المجتمع العربي يتخبط فيها؛ رأى عربا ملوكها عجم وأرانب مفتحة عيونهم نياماً، فأبى وتمرد وعنى على من عنى. أولم يكن سيف الدولة الذي وقف

المتنبى عليه أروع شعره، بطل العروبة المكافحة عن غمارها الواقفة بالمرصاد لجيوش الروم المحتشدة على حدودها؟ وإذا ذكر المتنبى تبادر (المعري) إلى الذهن في الحال. ولم يكن المعري إلا داعية من دعاة الحق والخير والحب والعدالة الاجتماعية. وكان الجاحظ أول أديب عربي نزل إلى السوق فصور لنا أحوال الشعب تصويراً ينبض بالصدق والحياة بأسلوب حسبن أن نقول فيه إنه أسلوب الجاحظ. ويقيني أننا لو جردنا أدبنا العربي من هؤلاء العمالقة الثلاثة لعاد أدبا باهتا لا يمكن أن ينهض على قدميه بين آداب الأمم الكبرى. وهناك ظاهرة لعلنا كنا عنها غافلين، هي أن الشعوبية والأدب الداعر الماجن، كانا يتمشيان يدا بيد. ولم يكن من باب الصدفة أبداً أن يكون بشار وأبو نواس ومسلم بن الوليد - وكلهم من الفرس الشعوبيين - رسل الشعر الماجن الخليع.

يتبين من كل هذا أنني من دعاة الأدب الواقعي أو الملتزم أو سمه ما شئت، فإن ما ندعوه وردة يبقى وردة، وإن سميناه باسم آخر كما يقول شكسبير. ولكن الواقعية التي أدعو إليها هي الواقعية التي تحدث عنها الناقد الشاعر الإنجليزي الكبير ستيفن سبندر في محاضراته القيمة عن (الواقعية الجديدة والفن). يقول سبندر إن الفنان الحديث أصبح انطباعياً وسريالياً وتكعيبياً ورمزياً في محاولته الهادفة إلى إيجاد انسجام بين ذاته وذات المجتمع؛ ولكنه أبى لنفسه أن يكون من زمرة الطبيعيين الذين ينقلون الواقع نقلاً فوتوغرافياً. ولم يلبث الفنان الحديث حتى اهتدى إلى مخرج، كما يقول سبندر، وقد وجد هذا المخرج في الواقعية الحديثة. وهي في رأيه تحليل الفنان للمجتمع الذي

يعيش فيه تحليلاً عميقاً فيه أكبر عدد مستطاع من الحقائق التي يدركها بنفاذ بصره؛ ولا تهم بعد ذلك وجهة النظر التي ينظر منها ما دام تحليله كذلك.

فقد حلل الشاعر الإنجليزي الفذ ت. س. إليوت مجتمعه، بل المجتمع الأوروبي كله تحليلاً عميقاً صادقاً، فيه الكثير من الحقائق، في قصيدته الرائعة (الأرض الخراب) التي كتبها في أعقاب الحرب العالمية الأولى. كما حلّل جون شتينبيك في قصته الإنسانية الرائعة (عنايد الغضب) مجتمعه الأمريكي، تحليلاً عميقاً صادقاً فيه الكثير من الحقائق.

ورغم أن الشاعر الإنجليزي الكبير، انطلق عن وجهة نظر دينية، وأن الروائي الأمريكي الكبير انطلق عن وجهة نظرة اشتراكية، فالقصيدة والرواية رائعتان من روائع الأدب الواقعي الحديث.

ونأتي إلى النتاج الأدبي الحديث في وطننا العربي فنجدّه ينضوي بصورة عامة تحت أصناف ثلاثة: واقعي أو ملتزم بالمفهوم العام للواقعية والالتزام، ومحايّد، ومنحل. وقد عممت في هذا التصنيف تيسير البحث.

أما نتاجنا الواقعي أو الملتزم فهو في كثير من الأحيان خلو من الفن أو بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام. والمنظومات السياسية والقصص التي كانت جديرة بأن تكون مقالا افتتاحيا في جريدة تملأ مجلاتنا ومكتباتنا وإذاعاتنا.

ولكن ذلك لا يعني خلو أدبنا الحديث من نتاج واقعي، بالمفهوم الصحيح للواقعية، يبلغ حد الروعة أحيانا، وحسبي روايات نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله، وقصص عبد المالك نوري شواهد على ذلك. والحق أن

الروايات والقصص الواقعية الناجحة أكثر من الشعر الواقعي الناجح.
والواقعية التي نريدها هي التي تنبع من نفس الأديب. وبعبارة أخرى إننا
لا نريد من الأديب أن يكتب أدباً واقعياً إلا إذا كان مؤمناً بأنه الأدب الذي
يحقق الأديب ذاته بكتابته دون سواه، لا أن يكتب عن خوف من لوم أو
اتهام بتقصير، ولا مجازاة للذوق العام ولا عن طمع في الشهرة.
أما الأدب المحايد فأقصد به الأدب الذي يكتبه الأديب في معزل عن
الأحداث العامة الجارية من حوله، دون أن يكون له أثر ضار في مجتمعا
العربي. وقد يعترض معترض فيقول ليس هذا الأدب محايداً، فإن قصيدة
ك(النهر المتجمد) لميخائيل نعيمة، أو (حولي عينيك) لعبدالرحمن الخميسي
تمد حياتنا الفقيرة بلحظات من الغنى وتعلمنا درساً في تذوق الجمال نحن
في حاجة إليه، فالإحساس بالجمال يفجر ينباع الخير. ولكن مثل هذا
الاعتراف يرد نفسه بنفسه. فكون الإحساس بالجمال يفجر ينباع الخير في
النفوس، هو بحد ذاته سبب يدعونا إلى المناداة بالأدب الواقعي. وها نحن
اليوم نرى الإنسان العربي يحيا حياة أبعد ما تكون عن الشعر والجمال. إنه
بصورة عامة إنسان لم يحقق ذاته بعد. وعلينا -نحن النخبة التي استطاعت
أن تحقق ذواتها إلى حد ما- أن نعينه على ذلك ليستطيع من بعد أن يتذوق
الجمال في الطبيعة وفي الأدب وفي كل وجه من وجوه النشاط البشري
تذوقاً يليق به. فالمسألة إذن مسألة توقيت. ونحن اليوم نخوض معركة يتقرر
من فوزنا أو خسارتنا فيها وجودنا كأمة ذات فن وحضارة ورسالة؛ أو فناؤنا
كشراذم من البشر هي إلى السوام أدنى. ويمثل أمامي بهذه المناسبة مشهد من

الإنيادة (وهناك مشهد شبيه به في الأوديسة) أثنى عليه النقاد لما فيه من صدق وحقيقة. فقد غضب البحر وهاجت غواربه ورياحه حتى لم يبق من سفن أنييد في هربه من طروادة بعد سقوطها إلا أقلها. وابتلع أليم طائفة كبيرة من رفاقه؛ ثم هدأت العاصفة وجنحت السفن الباقية إلى الشاطئ ونزل البطل وصحبه إلى البر جائعين متعبين. حتى إذا نالوا قسطا من الشبع والراحة تذكروا رفاقهم الذين هلكوا فطفقوا يبكونهم أحر البكاء.

ويقول أحد النقاد وهو يعلق على هذا المشهد وما فيه من صدق وحقيقة، إن البكاء ليكون تر فالو أن أنييد وصحبه، كانوا قد بكوا رفاقهم قبل أن يطعموا ويستريحوا. والإنسان القلق المهدد في وجوده، غير قادر على مثل هذا الترف.

ولا أغالي إذا قلت؛ إن الأدب الذاتي في هذه المرحلة من حياة أمتنا، ترف لا غير. وإن أمة تجنح إلى الترف، وهي تخوض معركة المصير، لهي أمة أمرها إلى خسران.

وبقي اللون الثالث من ألوان نتاجنا الأدبي الحديث، وهو الأدب المنحل. وفي الوسع تقسيمه إلى فرعين، أولهما الأدب الذي يدعو إلى اليأس والهزيمة وأمثله في أدبنا الحديث وخاصة في الفترة الأخيرة قليلة جدا. ولعل أكثر الأدب السوداوي اليأس هو الذي هو يكتبه الشباب المراهقون. ويأسهم في الغالب يأس مبعثه الإخفاق في الحب. ولا يشكل هذا الأدب خطرا كبيرا الرداءة نماذجه ولأنه لا يركز إلى ركيزة فكرية في قنوطه ويأسه. أما الأدب اليأس ينبعث من موقف فكري معين، فهم أيضا قليل الشيوع

في أدبنا الحديث وهو يصدر -أغلب ما يصدر- عن أدباء من الشيوخ ماتوا أدبيا وتخلفوا عن ركب التطور وإن ظلوا يعيشون على بقايا مجدهم الذي حصلوا عليه في صدر الشباب والسنوات القلائل التي أعقبته. وهم قلة والحمد لله. ولم يعد لهم من القراء سوى عدد ضئيل، الكثرة الكاثرة منهم من معاصريهم في صدر شبابهم وما تلاه من سني الشهرة والإنتاج الغزير. ولكنهم ما زالوا يشكلون خطراً أكبر من الخطر الذي يشكله اليائسون المراهقون.

أما الفرع الثاني من فروع الأدب الانحلالي، فهو هذا الأدب الماجن الداعر الذي يملأ المكتبات وتتناقله المجلات ويقبل عليه المراهقون والمراهقات وسواهم من الشباب إقبالا هو الخطر كل الخطر. وإن هذا النمط من الأدب أقل ظهوراً في الشعر والفنون الأدبية الأخرى، منه في الرواية والقصة القصيرة والطويلة. وهو أدب لا يترفع عن دغدغة الغرائز البهيمية وإثارة الشهوات السفلى وإفساد أخلاق الجيل الطالع في سبيل أن يصيب أصحابه شيئاً من المال أو الشهرة.

وإن إنتاج أدب كهذا هو نوع بشع من أنواع الجريمة لا يغير من ذلك مكان ولا زمان. بل إن إنتاجه في بلاد كوطننا العربي وفي مرحلة كمرحلتنا هذه يرقى إلى درجة الخيانة. فالإغراء الذي فيه والرواج الذي يلقاه نتيجة لذلك، يجعلانه أشد خطراً من أدب اليأس والهزيمة.

هذه مقدمة كان لا بد منها ومن الاستفاضة فيها لنعرف أي نوع من أنواع النتاج الأدبي يستحق أن ينفق عليه العرب من أموالهم ويشد الأدباء رحالهم

من أقصى أجزاء الوطن العربي حيثما كان.

وواقعية الأدب هي بحد ذاتها، وسيلة من وسائل التعريف به. ولهذه الواقعية عمل مزدوج في نشر الأدب بين الجماهير العربية. فهي، من جهة، عامل من عوامل نضج الأدب بالإضافة إلى عوامل النضج الذاتية الأخرى، كأصالة الأديب وغنى تجربته الشخصية وخصوبة ثقافته. ولسنا بحاجة إلى القول بأن الأدب حين ينضج قابل إلى الانتشار من تلقاء ذاته بين الجماهير العربية في حدودها المحلية السياسية أولاً، ثم في حدودها العربية الكبرى بعد ذلك. ونضرب مثالا على ذلك بأن القراء العرب في كل قطر عربي تقريبا يعرفون إنتاج كل أكبر أديب في بقية الأقطار العربية. وحين أنتقل من التعميم في المثال إلى التخصص أذكر الجواهري شاعر العراق الأكبر، الذي لا يعرف القراء شاعراً عراقياً سواه، مثلما يعرفونه. كما أن واقعية الأدب (أي تبنيه قضية الجماهير العربية) تدفع الجماهير إلى تبنيه بدورها.

وحين نستعرض كلامنا السابق كله، تبرز لنا أهمية النقد الواعي كوسيلة مهمة من وسائل التعريف بالأدب. وقد رأينا كيف يحفل نتاجنا الأدبي الحديث بالكثير مما يعود على أمتنا بأغلب الضرر، ومما يتوجب علينا أن نحاربه. وإن إيكال محاربة أي لون من ألوان الأدب إلى الدولة، إنما هو تسليط للدولة على الأديب وأنه لتسليط قد تستغله الدولة في محاربة الأدب الواقعي الذي ندعو إليه. وليس هناك سوى النقد من سلطة تندب للقيام بهذا الواجب المقدس وأعني به محاربة الاتجاهات الضارة في الأدب. والنقد، بعد، عامل من عوامل الموضوعية لإنضاج الأدب وبالتالي نشره بين

الجماهير العربية وقد درس مؤتمرنا هذه الناحية حين بحث في العلاقة بين الأديب والناقد، فلا حاجة لنا بتكرار ما قالوه.

وأظن الأساتذة الكرام ممن حاضر أو ناقش في موضوع الأديب والدولة أو عقب عليه وصاغ التوصيات بشأنه، قد تحدثوا عن ضرورة تشجيع الدولة للأديب وتأمين الحرية له. وقد وفوا الموضوع حقّه، فليس لي الآن غير التأكيد على ما ذهبوا إليه باعتباره وسيلة من وسائل تعريف القراء العرب بأدبنا الحديث. ولكن وضع الشعب العربي الراهن في أنه موزع في دول عديدة، تتفاوت فيما تتيحه كل دولة منها لأدباء الدول العربية الأخرى، من حرية وتشجيع.. أقول إن هذا الوضع يجعلنا ننظر إلى موضوع العلاقة بين الأديب والدولة من زاوية أخرى، بالإضافة إلى الزاوية التي نظر منها الأساتذة الأفاضل الذين بحثوا في هذه العلاقة. فحين نفكر في وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث ينهض أمامنا نوع جديد من أنواع العلاقة بين الأديب والدولة. وهي علاقة بين الأديب وبين دولة ليست بدولته. فهي لا تستطيع أن تمسه بأذى مباشر وليس لها عليه من سلطان مباشر. وأقول سلطان مباشر لأن لها عليه في الحق سلطانا غير مباشر، فهي تستطيع مثلا أن تمنع كتابه أو مجلته من دخول بلادها إذا أرادت ذلك منعا يضطر الناشر، أحيانا إلى تذويب النتاج الأدبي أو تعديله وفقا لأهوائها خوفا من الخسارة المادية التي قد تستحيل بدورها إلى خسارة أدبية.

إن وضع التوصيات وحده لا يحل مشكلة. فقد اتخذ مؤتمر الأدباء العرب الأول الذي انعقد في -بيت مري- منذ عامين، قرارات هامة، وصاغ

توصيات قيمة. ولكنها ظلت طوال هذين العامين حبرا على ورق. فقد كان من بين التوصيات التأكيد على احترام حرية الفكر والأدب، ولم نر أدبيا واحداً من بين الأدباء الذين وقعوا على تلك القرارات يرفع صوته مدافعاً عن حرية الفكر والأدب أن تقيّد أو محتجاً على تقييدها. فلنعاهد أنفسنا إذن، على تنفيذ ما سنتخذه في هذا المؤتمر من توصيات ومن بينها احترام حرية الأدب.

هذه هي المشاكل الكبرى التي تجابهنا حين نبحث في الوسائل الكفيلة بتعريف أدبنا المعاصر إلى القراء العرب.

وهناك بعض المشاكل الثانوية الأخرى منها أن عدداً من الأدباء لا يملكون الوسائل المادية لنشر إنتاجهم. ومنها هذا الحشد الهائل من الكتب التي تقذفها المطابع العربية في كل أسبوع بل في كل يوم والتي يقف القارئ العربي منها موقف الحيرة لا يدري أيها هو الجدير بالقراءة. ومنها أيضاً أن كثيراً من القراء غير قادرين على شراء الكتب لارتفاع أثمانها بسبب من تكاليف الطباعة الغالية أو من جشع المؤلف أو الناشر.

هذه بعض المشاكل التي تراءت لي وأنا أبحث في هذا الموضوع بعجالة سببها ضيق الوقت الذي أعدت فيه المحاضرة؛ وإني لأطرح عليكم هذه المشاكل عسى أن نتعاون في إيجاد حلول لها وعسى أن تكملوا ما جاء في هذه المحاضرة التي قمت بها من نقص وقصور.

وفي الختام أرجو أن تسمحوا لي بأن أعرض عليكم بعض الحلول المباشرة التي خطرت ببالي بالإضافة إلى ما سبق ذكره.

فلكي نحل مشكلة العلاقة بين الدولة والأديب العربي الذي ليس من

رعايها، ولكي نحارب الأدب الضار عن طريق النقد الواعي، ولكي نساعد القارئ العربي في اختيار الكتب التي هي جديرة بالقراءة، ولكي نشجع الأدباء الناشئين وننشر نتاج الأدباء المعوزين، ولكي نيسر للجماهير العربية سبيلاً إلى القراءة الجيدة التي لا تكلفها كثيراً من المال، أرى أن يبذل المؤتمر مساعيه لتأسيس دار للنشر ترصد لها كل حكومة عربية مبلغاً مناسباً من المال وتكون وجهاً من أوجه النشاط الثقافي للجامعة العربية، دون أن يؤدي ذلك إلى تقييد حرية الأدب أو التزام الدار بأكثر من الخطوط العريضة للاتجاه القومي التقدمي السليم، على أن تشرف على شؤون هذه الدار الأدبية لجنة تنبثق عن هذا المؤتمر وتتألف من كبار النقاد والأدباء، تكون مهمتها اختيار الكتب الصالحة للنشر من بين المؤلفات التي يتقدم بها المؤلفون العرب إليها، شريطة أن يكون نشرها لأي كتاب من الكتب ملزماً لكل دول الجامعة العربية بأن تسمح بدخوله إلى بلدانها. ومن المستحسن جداً أن تصدر عن هذه الدار مجلة أدبية بنفس الشروط. كما أن تأسيس رابطة للأدباء العرب على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية والأدبية؛ شريطة أن يؤمنوا بمقررات هذا المؤتمر وتوصياته التي ستكون منهاجاً لتلك الرابطة؛ سيكون من أكبر العوامل في تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث وفي رفع مستواه.

وإن اتخاذ التوصيات بهذا كله أمر ضروري، إذا كنا جادين في تحقيق ما اجتمعنا من أجله وما نكتب وما نقول⁽¹⁾.

(1) - مجلة (الآداب) (لبنان) العدد العاشر (أكتوبر) 1956، السنة الرابعة.

الالتزام واللا التزام في الأدب العربي الحديث

ليس موضوع الالتزام واللا التزام في الأدب العربي بصورة عامة، وفي الشعر بصورة خاصة، بالموضوع الجديد. لقد عرفه القدماء وإن عرفوه تحت اسمين آخرين غير الالتزام واللا التزام. وبحدة أخف من الحدة التي أخذتها الدعوة إلى الالتزام. ولا نعدو الحق إذا قلنا إن نصيب (الالتزام) القديم من الإنسانية والشمول أكثر من نصيب الالتزام الذي نعرفه اليوم. كان الشعر -وبالتالي الأدب بكل فنونه- ينقسم إلى أدب موضوعي -وهو ما يقابل الأدب الملتزم- وإلى أدب ذاتي -وهو ما يقابل الأدب غير الملتزم. والحق أن كبار الشعراء ظلوا -حتى أواخر القرن السابع عشر- أدباء ملتزمين أي موضوعيين وفي وسعنا أن نعدد من الأسماء ما يثبت ذلك ابتداء بهوميروس وصوفوكليس وأسخيلوس من الإغريق فمرورا بشكسبير وبن جونسون وراسين وكروني وامري القيس وطرفة بن العبد والمتنبي وكثير من الآخرين. أما الشعر العربي فلم يعرف الدعوة إلى الالتزام أو التملص منه إلا في فترة متأخرة كان النقاد العرب القدامى يقسمون الشعر إلى أبواب أو (فنون) كالغزل والحماسة والمديح والهجاء والرثاء وسواها ولم يكونوا يفضلوا أي (فن) من هذه الفنون على سواه. إن الشاعر العربي نشأ -أول ما نشأ- ملتزماً دون أن يدعوه أحد إلى ذلك، وإذا كان الشعر الجاهلي أول ما وصلنا من الشعر العربي القديم فقد كان الشاعر الجاهلي لسان القبيلة تغضب فيعبر عن غضبها، وتخزن فيصور حزنها، وتتقاعس إذ يعتدى عليها فيثير الحماس في نفوس أبنائها ويدعوهم إلى الثأر والدفاع عن

كرامتهم. على أنه لم يكن كهفا أصم يردد ما يتناهي إليه من أصوات، وإن كانت عواطفه مشدودة إلى عواطف قبيلته. كان يحكم عقله ووجدانه فيما يعرض له من أمور، فحين شبت الحرب الطاحنة بين عبس وذبيان وغطت قعقة السلاح على صوت العقل فما يسمع، ارتفع صوت الشاعر زهير بن أبي سلمى يشجب الحرب ويبارك السلام الذي كان قد حل لتوه.

وحين جاء الإسلام فرض الدين الجديد الالتزام على شعرائه فرضا وإن لم يأمر بذلك صراحة. فقد أصبح الشاعر المسلم -والدين في أول جدته- يرى حرجا في التغزل بأخته المسلمة أو في هجو أخيه المسلم أو في التعالي بنسبه على أنساب الآخرين، فصار لزاما عليه أن يسخر فنه إلى الدعوة الجديدة، يمدح الرسول ويصف حروبه ويهجو أعاديته. لذلك أصاب الشعر في صدر الإسلام ذاك الركود الذي أصاب الأدب الروسي بعد الثورة البلشفية، حين فرضت الدولة على الأدباء مواضيع بذاتها بل ووضعت لهم مخططات أدبية وطلبت إليهم أن يعيشوا الحياة فيها. وبعثوا فيها لا حياة وإنما ما يمكن أن تبعثه الآلة في الدمية الميكانيكية من حركة. غير أن حدة الوازع الديني ما لبثت أن خفت، وأصاب أبناء المدن رغدا من الحياة ونعيما في العيش فانطلقوا يفسقون ويمجنون، وإذا شعراء كعمر بن أبي ربيعة وغزله المتهتك وكالأخطل وخمرياته وكجرير والفرزدق وما دار بينهما من هجاء مقذع، يظهرون في المدن العربية الجديدة، وأصيب سكان البوادي بخيبة أمل شديدة وحرمان من نعم الحياة. فإذا هم متقشفون زاهدون، وإذا شعراؤهم يعبرون عن حرمانهم من المناصب والنعم والثروات عن طريق

الغزل العذري الذي ما فيه غير التوجع والتشكي وسكب الدموع. غير أن الشعر العربي لم يعدم شعراء يؤيدون هذا الفريق السياسي أو ذاك، الأمويين أو الهاشميين، ويعبرون عن ميولهم السياسية بشعر يستحق أن يوضع في المرتبة الأولى من مراتب الشعر السياسي.

ورغم ما قد يبدو ولأول وهلة من استقلال شخصية الشاعر العربي في العصر العباسي وانصرافه إلى التعبير عن شؤونه الخاصة، لم يكن أبو نواس ولا العباس بن الأحنف ولا مسلم بن الوليد كل الشعراء العباسيين. والحق أن هؤلاء الشعراء خرجوا عن خط الشعر العربي، أي عن موضوعيته والتزامه، لأنهم كانوا كلهم، أو جلهم على الأقل، من الأقطاب الفكرين للحركة الشعبية التي تقمصت صوراً شتى، فهي المناذية بإنصاف الفقير وإلغاء الفروق بينه وبين من هم أحسن منه حالاً. وبإباحة النساء بين رجال المجتمع دون تفرق، تارة، والنادية تارة أخرى بأن: (لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى) أو بأن الفرس كانوا أصحاب حضارة ومدنية ولم يكن العرب إلا بدوا أرباب شويهة وبعير. وقد امتدت هذه الحركة الشعبية - بكل وجوهها - السياسية والفكرية والدينية إلى العصر الحاضر. فقام شاعر يدعي أنه شاعر (التقدمي) في العراق يخاطب القوميين من أبناء العراق مفتخراً عليهم بسلمان الفارسي.. ويقول:

سلمان أشرف من أبيكم كعبة

وعصام ما عرف الجدود عصام

لقد ظل الشاعر العربي في العصر العباسي يسلك ذات النهج الذي سلكه

الشعراء العرب من قبله غير خاص عواطفه الذاتية إلا بالنزر اليسير، ومفتعلا التعبير عنها في أغلب الأحيان. أبو تمام والمنتبي والمعري هم خير من يمثلون هذا الاتجاه الموضوعي للشعر العربي في العصر العباسي.

وفي عصر الانحطاط الفكري، أصبح هم الشاعر العربي أن يأتي بالجناس أو الطباق المستظرف وأن يكتب قصائد ذات قواف مستعصية ليثبت براعته اللفظية لا أكثر. هذه الفترة من تاريخ الشعر العربي تشبه إلى حد ما الفترة التي مر بها الشعر الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر حيث ظهرت تباشير الحركة الرومانتيكية على يد توماس غراي وكوبر وسواهما. وما لبث الشعر العربي أن شق عنه قشور البذرة التي كانت تخبئه دفيناً تحت الأرض. ولاح في سمائه شعراء كالبارودي وحفني ناصف، لم يختلفوا في وجهتهم الشعرية عن الاتجاه العام للشعر العربي، كانوا شعراء (ملتزمين) إلى أقصى حدود الالتزام التي كان يمكن أن توجد في تلك الحقبة التاريخية.

واستعاد الشعر العربي على يد أحمد شوقي كامل رونقه السابق واتجاهه الموضوعي. ما كانت لتمر من مناسبة قومية أو تقام من حفلة وطنية إلا وارتفع صوت شوقي وصوت حافظ وصوت خليل مطران مجلجلاً فيها.

قد يعترض معترض فيقول: أترى في تحول الشعر العربي إلى شعر مناسبات استعادة لاتجاهه الموضوعي؟ ولرد هذا الاعتراض يجدر بنا أن ندرس تلك الحقبة التاريخية وندرس اتجاهاتها السياسية والاجتماعية. ولا يتسع مجال هذه المحاضرة إلى أكثر من إشارة عابرة إلى بعض تلك الظروف. لم يكن

الشعر ولا حتى السياسة قد نزلت إلى الصعيد الشعبي بعد. وإذا صح ما يقال من أن الشاعر الملتزم قد شد أعصابه إلى أعصاب الجماهير ف راحت حركة طفيفة من هذه تثير رجاءات عنيفة في أعصاب الشاعر، فما كانت أعصاب الجماهير لتحرك إن لم تحركها هزة من الطبقات العليا أو الطبقة الوسطى بتعبير أصح. ولم يكن في وسع الشاعر أن ينتظر رجاء الوحي من انتفاض للجماهير وحركة لها. كان الشاعر هو الذي يحرك الجماهير، وما كانت الجماهير لتحرك الشاعر. وكانت الاحتفالات التي تقام في المناسبات الوطنية تهيب للشاعر الفرصة المناسبة لـ (امتياح) الشاعر من أعماق نفسه، كما يمتاح الزارع الماء من بئر ارتوازية تحفر له. كان عليه أن يمتاحه فلم يكن ليتدفق كما يتدفق من نبع غزير.

وفي أواخر أيام شوقي ظهرت في عالم الشعر العربي حركة جديدة، لقد تأثر شعراء تلك الحركة بما قرأوه من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي والفرنسي: الغرامي منه وشعر الطبيعة والشعر الذي يعبر عن خوالج نفس الشاعر من حزن وفرح وشك أو إيمان ويأس أو أمل. لعل أولئك الشعراء (ونستطيع تسميتهم شعراء مجلة أبولو) لم يطلعوا - أو لم يعجبهم على الأقل - من شعر شللي إلا (القبرة) و (السير نادا الهندية) و (دعوة) ولم يطلعوا على آثاره الأخرى الأكثر أهمية أو لم تعجبهم على الأقل، من (بروميثوس طليقا) إلى (ثورة الإسلام) كما لم يقرأوا - أو لم تعجبهم - قصائد بايرون التي غنى فيها كفاح شعوب أوروبا الثائرة من أجل حريتها. أما الموضوعية التي عرفوها فهي موضوعية الشاعر أحمد زكي أبي شادي رائد تلك الحركة

وأبيها التي سماها (بالشعر التصويري) حيث كان يؤلف قصيدة عن كل لوحة أو صورة مرسومة تعجبه. غير أن شعر بعض من أولئك الشعراء لم يخل من بعض المشاعر الوطنية والقومية والشعبية. ولم تستطع تلك الحركة الشعرية الاستمرار في عزلتها عن الأحداث السياسية والوطنية التي كانت تجري من حولهم في الوطن العربي. فما لبثت مجلة أبولو أن احتجبت وما لبث شعراؤها أن تفرقوا. ورغم النجاح الذي صادفه بعضهم -من حيث الشهرة أو الخطوة عند النساء- فقد طمحووا في أواخر أيامهم إلى أن يحلوا محل شوقي، شاعر المنابر والحفلات والمناسبات الوطنية. حتى إن الشاعر المصري علي محمود طه أصدر ديوانا جمع فيه قصائد تختلف عن بقية شعره، من حيث المواضيع والاتجاهات هو (شرق وغرب) الذي صور فيه بعض البطولات العربية والإسلامية. وأصدر محمود حسن إسماعيل ديوانا سماه (الملك) قصره على مدح فاروق.

وحين قويت الحركة الشيوعية في الوطن العربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية وصار في وسع الشيوعيين أن يصدروا مجلاتهم في عدد من العواصم العربية، كمجلة الفجر الجديد التي كانت تصدر في القاهرة ومجلة أم درمان التي كانت تصدر في الخرطوم ومجلة الطريق التي كانت تصدر في بيروت وبعض المجلات والصحف العراقية التي لم تكن إحداها لتعمر طويلا.. في ذلك الحين ظهرت نغمة جديدة كان الشيوعيون عازفيها، تلك النغمة، هي الفن للفن أو الفن للمجتمع. وأصبح في وسع الشيوعيين بجماهيرهم الواسعة المهينة أكفها للتصفيق وصحافتهم أن يرفعوا أي شعور أو متأدب

ينضوي تحت لوائهم أو يجاريهم على الأقل إلى مرتبة ما كان ليصلها حتى نهاية حياته، لو لم يرفعوها إليها. بل إن بعض الشعراء المبدعين بحق، لم يستطيعوا الصمود أمام ذلك الإغراء الشيوعي فانحرفوا مع التيار الأحمر، مضحين بنفسهم وإنسانيتهم وبكل ما يحرص الأديب عليه. من أولئك الشعراء الشاعر اللبناني المبدع المرحوم إلياس أبو شبكة والشاعر العربي المصري عبدالقادر القط والشاعر الفلسطيني أبو سلمى وآخرون وآخرون. لقد بسط الشيوعيون مسألة الالتزام وعدمه أو مسألة الفن للفن - بما في ذلك الأدب - والفن للمجتمع تبسيطا أخفى جوهر القضية بل ومسح معنى الأدب الملتزم أو الأدب للمجتمع أو الأدب الواقعي.

في عام 1945 وكنت عضوا في الحزب الشيوعي العراقي دفع إلي الحزب بكتاب مؤلف باللغة الإنجليزية عنوانه (الماركسية والفن) لقد طرح مؤلف الكتاب مسألة الفن للفن أو الفن للمجتمع، بالشكل الآتي:

كتب المؤلف الشيوعي:

(يقول دعاة الفن للفن: إذا رسمت بيضة أو بيضات في عش، ثم نجحت في تلوين ما رسمت فذلك يكفي. المهم أن تنجح في رسم ما تريد رسمه وفي تلوينه). ويرد المؤلف الشيوعي على ما زعم من حجة دعاة الفن للفن: إننا نقول لهؤلاء: إذا كان المهم هو أن تنجح في رسم ما تريد رسمه وفي تلوينه فلماذا لا ترسم، بدلا من العش والبيضة عائلة كادحة يبكي أطفالها من الجوع، وتنجح في رسمها وفي تلوينها؟.

ولما كان موضوع المحاضرة هو الالتزام والالتزام في الشعر وليس في الفن بصورة عامة، أرى من الأفضل أن أتكلم عن الموقف الشيوعي من الشعر الملتزم أو الشعر الجماهيري أو النضالي كما يسمونه.

تعتقد الشيوعية أن ليس هناك من فلسفة صحيحة غير الفلسفة المادية الدايلكتيكية وأن ليس هناك من حلول صحيحة، لأية مشكلة، غير الحلول الشيوعية، وعلى هذا الأساس يحرم على الشاعر الشيوعي -أو أي شاعر يريد أن يرضى الشيوعيون عنه- الإتيان بأية فكرة غير مستمدة من الفلسفة الشيوعية، أو الإتيان بأي حل غير الحلول الشيوعية التي تقررها كتب ماركس وأنغلز ولينين وستالين بصورة عامة وتقرر تفاصيلها وجزئياتها منشورات الحزب الشيوعي في بلد معين.

إليكُم أبياتا من قصيدة كتبها شاعر شيوعي عراقي عن القضية الفلسطينية قبل أن يتخذ الاتحاد السوفياتي موقفه المعلوم منها:

فلسطين لك المجد.. والمجد فلسطين

من الشرق إلى الغرب.. تحييك الملايين

إلى آخر هذا النظم الركيك الذي لم يستطع أن يرتفع حتى إلى مستوى الشعر الرديء. وللشاعر ذاته بيت حظي بدوي من التصفيق والتهتاف قل أن يحظى به بيت شعر. يقول من قصيدة له ألقاها بمناسبة ذكرى الوثبة - وهو الاسم الذي أطلقه الشيوعيون العراقيون وتبناه بقية أبناء الشعب على مظاهرات الشعب العراقي التي أحبطت معاهدة بور تسموت وأسقطت حكومة صالح جبر عام 1947.

فالعراق الحر في وثبته

يحسن الوثبة صيفا وشتاء

ولم يقتصر الشيوعيون العرب في تطبيق مقاييسهم الماركسية على الشعر العربي المعاصر بل تعدى بهم الأمر ذلك إلى الرجوع إلى الشعر والأدب العربيين القديمين وتطبيق مقاييس الواقعية الماركسية والأدب النضالي عليهما. كنا ذات مرة مجتمعين في حلقة شيوعية أدبية، حين أخذ أديب شيوعي يهاجم شكسبير ويصفه بـ(شاعر الرجعية والإقطاع) المتحدث عن الملوك والأمراء والقواد لا عن العمال والفلاحين. وحين احتججت بأن شكسبير مات حتى قبل أن يولد كارل ماركس، أجابني بأن هناك الكثيرين من الشعراء والأدباء (التقدميين) الذين جاؤوا قبل ماركس ولماذا نأخذ على هذا الشيوعي العراقي موقفه هذا وقد وقفت صحيفة الديلي ووركر - جريدة الحزب الشيوعي البريطاني، هذا الموقف ذاته من شكسبير، وهاجمته لأنه لم يعبر عن مصالح البروليتاريا وأمانيتها.

و حين رفع الشيوعيون شعار السلام العالمي راح الأدباء والمتأدبون منهم ينقبون في الأدب العربي القديم عما قيل في شجب الحرب والدعوة إلى السلام. وكتب أديب شيوعي عراقي، مقالا عن المتنبي وقصيدته في شعب بوان، جاعلا نقطة انطلاق بيت المتنبي:

يقول بشعب بوان حصاني

أمن هذا يسار إلى الطعان

وخلص من هذا القول إلى أن المتنبي كان مروج حرب بينما كان حصانه نصيرا للسلام ورغم أنني كنت شيوعيا آنذاك فقد علقت على مقاله قائلا بأن حصان المتنبي قد وقع على نداء استوكهولم بحافره.

إزاء هذه الجملة الشيوعية العنيفة، لم يستطع أغلب الشعراء العرب صمودا فراحوا يكتبون شعرا نضاليا على نمط ما يكتب الشيوعيون وأصبح الفرق الوحيد بين الشعراء الشيوعيين وبين أغلب الشعراء الملتزمين من غير الشيوعيين هو اختلافهم في بعض الكلمات التي يستعملونها. فبينما يردد الشاعر الشيوعي كلمات (السلام) و(الكادحين) و(الراية الحمراء)، يردد الشاعر غير الشيوعي كلمات (العروبة) و(الجهاد) و(المجاهدين).

على أن كلمة (التزام) لم تستعمل في النقد العربي بمفهومها الحالي، إلا بعد أن استعملها جان بول سارتر. وجاءت دعوة سارتر هذه الحجة لغير الشيوعيين بأن الأدب الواقعي والأدب الملتزم ليسا وقفًا على الشيوعيين. وكان الشيوعيون قد قطعوا السبيل على النقد غير الشيوعيين حين ادعوا بكل شاعر أو أديب مكافح، غنى الحرية والعدالة وتحدث عن البؤس

والفقر. فادعوا مثلاً بالشاعر الإسباني لوركا بل وأوشكوا أن يدعوا بالشاعر الإنجليزي كولردج.

إن الدعوة السارترية والنكبات التي أصابت العرب من النكبة الفلسطينية حتى الحرب الجزائرية الراهنة أزال التفرقة بين نوعين من الأدب الملتزم بصورة عامة والشعر الملتزم بصورة خاصة، الشيوعي وغير الشيوعي. إن قيام الأحزاب في البلدان العربية وما يؤدي إليه قيامها من اجتماعات ومهرجانات ومظاهرات قد شجع الشعر المنبري، شعر المناسبات.

ولعل استفحال خطر الشعر المنبري كان من جملة العوامل التي أدت إلى ميلاد حركة الشعر الحر واشتدادها. لكن الشعر الحر لم يسلم من استغلال الشيوعية والاتجاهات الحزبية الأخرى له. بل إن سهل الطريق على كثير من المتشاعرين الذين راحوا يرصفون كلمات معينة مما يحويه قاموس الشيوعية السياسي والاقتصادي، ويلتقطون الشعارات التي يهتف بها المتظاهرون أو التي ينقشونها على شعاراتهم ثم يؤلفون من كل ذلك شيئاً يسمونه شعراً نضالياً، وما هو بالشعر ولا بالنضالي، بأية حال من الأحوال.

وفي وسع من يريد الشواهد على ذلك الرجوع إلى دواوين الشعر الشيوعية التي صدرت في الفترة الأخيرة ولعل ديوان عبدالوهاب البياتي المسمى (كلمات لا تموت) آخر ما صدر من تلك الدواوين.

ولابد لنا، في هذا المجال، من الإشارة إلى ما كان للشاعر الإنجليزي الكبير ت.س. إليوت وخاصة في قصيدته (الأرض الخراب) من أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي الحديث، الشيوعي منه وغير الشيوعي،

الردىء منه والجيد على السواء.

لعلني لا أغالي إذا قلت أن المدنية الأوروبية الحديثة لم تهج هجاء أعنف ولا أعمق من الهجاء الذي وجهه ت.س. إليوت إليها في قصيدته (الأرض الخراب) على كثرة ما هجا الأدباء والشعراء الشيوعيون الجانب الرأسمالي من المدنية الأوروبية المعاصرة. وقد لقيت (الأرض الخراب) من اهتمام النقاد ودراساتهم ما لم تلقه أية قصيدة أخرى. إن الشيوعيين يعتبرون كل شاعر يهجو المدنية الحديثة لأسباب غير أسبابهم، ومنطلقاً من وجهة نظر غير وجهة نظرهم، عدواً تجب محاربته، ولم يأل الشيوعيون جهداً في محاربته. بل إن مجلة (ساينس اند سوسيتي) الشيوعية الأمريكية نشرت مقالا عن ت.س. إليوت نفت فيه عنه حتى صفة الناظم المجيد في نظمه.

لست أدري إذا كان الشعراء الشيوعيون في الغرب قد نجحوا في تقليد إليوت أو لم ينجحوا. أما الشعراء الشيوعيون العرب، فقد قرأوا إليوت دون أن يفهموه. كل ما عرفوه عنه أنه يضمن قصائده أبياتا لشعراء آخرين فرنسيين أو ألمان أو إنجليز.

أما ما الذي يختفي وراء ذلك التضمين من عمق، وما ورد في ذلك التضمين في موضع معين من تناقض يقصده الشاعر مع النص السابق له أو اللاحق فذلك ما لم يفهموه. عرفوا عنه أنه يضمن شعره أبياتا لشعراء آخرين وأنه يستعمل اللهجة الشعبية أحيانا. وأنه قد يلتقط حديثا سمعه في مقهى، أو حوارا سمعه في الشارع، فقلدوه في ذلك، فأصبحت قصائدهم كأنها جلاباب متسول مرقع برقع مختلفة الألوان. هنا بيت يتحدث عن الربيع

والخضرة وبعده مقطع من أغنية شعبية عن موت الكلاب من الجوع، وبعده هتاف التقطه الشاعر من مظاهرة، إلى آخر هذا الخلط العجيب.

لكن هناك فئة أخرى من الشعراء العرب الشباب قرأت إليوت وفهمته وتأثرت بروحه وتكتيكه على السواء. لقد رأى هؤلاء الشعراء في (الأرض الخراب) أعنف هجاء للمجتمع الرأسمالي يتضاءل إزاءه كل ما هجاه به الشعراء الشيوعيون رغم ما في هجائهم من أقذاع وحققد، ورأوا فيها من جهة أخرى، هجاء للمجتمعات التي تخلت عن القيم الإنسانية الحقة، القيم الدينية الرفيعة، وهو هجاء ينطبق لا على المجتمع الرأسمالي وحده بل على المجتمع الاشتراكي - في الدول الشيوعية - أيضا، بل وينطبق إلى حد ما على المجتمعات المريضة المتخلفة ومنها المجتمع العربي. لقد رأوا كيف استطاع شاعر غربي أن يفيد من رموزهم، كرمز تموز وأوزيريس فنبههم إلى أمر كانوا عنه غافلين.

وساعدت الظروف السياسية التي كانت البلدان العربية تمر بها، حيث الإرهاب الفكري وانعدام الحرية، إلى اللجوء إلى الرمز، يعبرون بواسطته عن تدميرهم من أوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء وعن أملهم في انبعاث جديد ينتشلها من موتها، هؤلاء الشعراء ملتزمون أيضا لكنهم يختلفون عن الشعراء الشيوعيين - وكلهم ملتزمون طبعا - في أن الالتزام الشيوعي مفروض على الشاعر من الخارج، أما التزام هؤلاء الشعراء فنابع من داخلهم وهم لا يتخلون عن الفن ولا يهبطون بشعرهم عن أعلى مستوى يستطيع كل شاعر منهم بلوغه، في سبيل أن يفهمهم المناضل فلان.

وتعرضت هذه الفئة من الشعراء الملتزمين التزاما حقا، إلى هجوم من اليمين واليسار على السواء فهي في نظر اليسار فئة تخدم مصالح البورجوازية والإمبريالية ولا تفكر بال جماهير وهي في نظر اليمين المتطرف، فئة تحاول تحطيم الشعر العربي بالخروج عن أوزانه وطرائق نظمه المتوارثة مدفوعة إلى ذلك بدوافع شتى أعظمها ما يغدقه عليها الاستعمار من مال، وأملها ضعف أدواتهم الشعرية وقلة حصيلتهم من الإلمام بالأدب العربي القديم.

إنه لأمر يؤسف حقا ألا يبلغ الشعر العربي المعاصر مستوى الواقعية كما عرفها الإنجليزي الكبير والناقد المبدع الموهوب (ستيفن سبندر) في محاضرة له عنوانها (الواقعية والفن) وخلاصة تعريفه ذاك هو أن الواقعية الحققة هي تلك التي تمكن الشاعر أو الفنان من تحليل مجتمعه تحليلًا يحوي أكبر قدر ممكن من الحقائق. ولا يهم، بعد ذلك، من أية وجهة نظر انطلق. ولكن الحد الذي بلغه الشعراء التمثليون في الشعر العربي الحديث، كان يشر بمستقبل لامع لهم أو للشعراء الذين سيسرون على آثارهم على الأقل.

لكن يبدو أن الشعراء التمثليين أصيبوا بخيبة أمل، فأقلعوا عن الالتزام كأنهم اتفقوا على ذلك، وإن لم يتفقوا. يبدو هذا الإقلاع عن الالتزام والانصراف إلى المشاكل الذاتية والشخصية بل وحتى افتعالها، في الآثار الأخيرة لأولئك الشعراء. يتضح لنا ذلك في ديوان يوسف الخال الأخير (قصائد في الأربعين)، وفي قصائد صلاح عبدالصبور الأخيرة، وفي الديوان المخطوط الذي يضم آخر ما كتبه أدونيس وأرى ذلك في نفسي أنا شخصيا، فكأنني تخمت من الالتزام فأنا أتقلت منه.

ولا أغالي إذا قلت إن نهاية الالتزام الحق في الشعر العربي المعاصر ستكون حين ينتهي هؤلاء الشعراء منه.

أما من هو المسؤول عما أصابهم أهـي مجتمعاتهم أم حكوماتهم أم الأوساط الأدبية المختلفة فذلك ما نتركه للمؤرخين الذين سيكون لديهم الكثير مما يقولون.

ولعل ما يعاب به الأدب العربي، غلبة الشعر على فنون الأدب الأخرى. ما زال الشاعر يحظى بالمكانة الأولى بين أدباء العرب. وما زال كل أديب عربي سواء أكان كاتب قصة أم مقالة أم كان ناقدًا يطمح أن يصبح شاعراً أو يتمنى ذلك في قرارة قلبه على الأقل. وعلى هذا الأساس فإن المقاييس السائدة في الشعر فرضت نفسها على فنون الأدب الأخرى. ما جدوى كتابة قصة أو رواية عن عواطف النفوس من حب وبغض وحسد في حين يكتب شوقي وحافظ والرصافي قصائدهم عن دنشواي وعن الدستور. لهذا كله كان الاتجاه الواقعي في القصة أول ما عرفه الأدب العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

في تلك الفترة كان لابد من ظهور (رواية زينب) للدكتور محمد حسين هيكل التي استمد وقائعها من المجتمع الفلاحي ولم يكن بد من أن يصدر طه حسين (الأيام) مدونا فيه ذكريات طفولته في الريف المصري ومجتمع الفلاحين، ثم (دعاء الكروان).

حتى حركة الترجمة تأثرت بالذوق الأدبي الذي كان سائدا آنذاك. لقد وجد حافظ إبراهيم أنه يؤدي واجبا شبيها بالواجب الذي يؤديه حين يكتب

الشعر، إذا هو ترجم رواية فكتور هوغو (البؤساء) فاضطلع بترجمتها بالرغم من عدم تضلعه باللغة الفرنسية. أما محمود تيمور وهو من رواد القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فهو تلميذ أمين للكاتب الفرنسي غي دي موباسان، وبلغ محمود تيمور ذروة التمسك بالواقع والالتزام في روايته (كليوباترة) التي انحدر الحوار فيها إلى مستوى التعليقات السياسية على الوضع العالمي والصراع بين الدول الديمقراطية والمحور. لكنه لم ينج من التأثير بالاتجاه الرومانتيكي كما يفهمه أكثر الأدباء العرب في كثير من آثاره. إن الرومانكية تعني لدى أغلبية الأدباء العرب وقرائهم التحدث عن الحب والجمال والطبيعة ولا شيء أكثر.

يقول رثيف خوري في كتابه (الفكر العربي الحديث) متحدثاً عن تلك الواقعية المبكرة إن أدباء العرب ومفكريهم وجدوا أنفسهم أمام قيم ومثل ومقولات جديدة شاعت على الألسنة والأقلام إبان الثورة الفرنسية وتناقلتها الأفواه والقراطيس في الشرق العربي، فقد طفق الناس يتحدثون عن الوطن والوطنية والأمة والقومية والحرية والمساواة والحقوق الوطنية كنتيجة لتشبع أعلام الفكر العربي بمبادئ الثورة الفرنسية أمثال أمين الريحاني وأديب إسحق حيث وجدوا في تلك المبادئ ضالتهم وعرفوا فيها الدواء الناجع لأدواء الشرق المزمنة.

لكن الاتجاه الواقعي في القصة سرعان ما اندحر أمام الاتجاه الرومانتيكي الذي يمكننا القول بأن مصطفى لطفى المنفلوطي كان رائده الأول ومن أوائل رواده على الأقل.

وظل الاتجاهان الواقعي والرومانتيكي في القصة متعايشين دون أن يظهر من أي الاتجاهين أثر شامخ حتى طلع نجيب محفوظ بروايته (خان الخليلي) التي كانت فاتح عهد في القصة الواقعية الرائعة.

وفي خلال تلك الفترة لم تخل المكتبات العربية، ولا الصحف، من قصص واقعية على الطريقة الشيوعية أمثال قصص ذنونون أيوب ورواياته، أو من ترجمات للقصص والروايات الشيوعية كرواية (الأم) لمكسيم غوركي التي تعاون على ترجمتها عدد من شيوعي العراق عام 1934 أو حوالي ذلك.

لقد سمى أديب شيوعي آخر ذنونون أيوب (المقاص) مشتقا الكلمة من المزج بين المقالة والقصة. ورغم أن مقاييس الأدب الشيوعي ترى في القصة والرواية أرقى الفنون الأدبية، متحمسة لها أكثر من حماسها للقصيدة أو المسرحية لسهولة نشر الأفكار الشيوعية عن طريقهما لم يستطع ذلك المفهوم أن يلقي رواجاً في المجتمعات العربية. ذلك أن الطبقة الكادحة وهي العمود الفقري لكل حركة شيوعية أشد طبقات المجتمعات العربية جهلاً. إن تسعة وتسعين بالمائة من الفلاحين والعمال العرب أميون، ولا يمكن أن يقرأوا قصة أو رواية فتسرب المفاهيم الشيوعية إلى أنفسهم عن طريقها. كما أن من الصعب على المنظم الحزبي أو رئيس الخلية الشيوعية أن يقرأ رواية (الأم) لمكسيم غوركي مثلاً، على أعضاء خليته.

أما الشعر فأمره أيسر. وفي وسع الشاعر الشيوعي أن يلقي قصيدته في الخلايا والاجتماعات، وفي وسع المنظم الحزبي أو رئيس الخلية الشيوعية أن يتلو قصيدة (جماهيرية) على رفاقه في اجتماع حزبي أو جلسة حزبية.

وإذا خضع كثير من الشعراء الشيوعيين لمقاييس النقد الشيوعي فإن أشباح دستوفسكي وجيمس جويس وفولكنر ظلت هي المسيطرة على نفس القصاص الشيوعي وهو يكتب أقصوصته أو روايته، نجد ذلك واضحا للغاية في إنتاج القصاص العراقي عبد الملك نوري. إنه يؤكد، أغلب الأحيان، على أهمية المونولوج الداخلي وتهاويل اللاوعي. ولعل هذا من بين الأسباب التي أدت إلى عدم صعود نجمه في فلك الأدباء الشيوعيين العرب.

وحين ارتقى مد الحركات الشيوعية في البلاد العربية، في أعقاب الحرب العالمية الثانية عمت جو الأدب العربي موجة من القصص الواقعي أو (الملتزم). وإذا ما تذكرنا الطريقة الشيوعية في كتابة القصة القصيرة أو الرواية، أدركنا أي نوع من القصص والروايات هو الذي عم وساد. لعل أنجح ما صدر من تلك القصص والروايات ذات الطابع اليساري، بل هو أنجح بالفعل، كتاب (المعذبون في الأرض) للدكتور طه حسين والقصص التي نشرها مارون عبود في مجلة الطريق الشيوعية في لبنان.

هذا عن القصة. أما عن المقالة فلم يرتفع إلى مستوى الأدب إلا القليل من المقالات الملتزمة. ولعل مقالات عمر فاخوري.. وهو شيوعي - من أحسنها. ويجب ألا ننسى بعض المقالات التي كتبها الدكتور طه حسين وعالج فيها كثيرا من الأمور السياسية والاجتماعية.

ولم يعرف العرب المسرحية الملتزمة التي ترتفع إلى مرتبة الأدب. لقد ألف الشيوعيون كثيرا من المسرحيات (الملتزمة) حسب مفهومهم للالتزام -

لكنهم كتبوها باللغة العامية.

هذا هو الأدب العربي الحديث في التزامه وعدم التزامه. يحتل الشعر مكان الصدارة منه وتقف المسرحية في المؤخرة. فيه نوعان من الالتزام: الالتزام الشيوعي وأولى به أن يسموه (إلزاما) والالتزام القومي الحزبي وهو لا يختلف عن الالتزام الشيوعي إلا في بعض التفاصيل. ثم الالتزام اللاشيوعي اللاحزبي، النابع من نفوس الأدباء، لقد قدم أدباء هذه الفئة نماذج رائعة من الأدب الملتزم لكنهم اندحروا في المجتمع الذي يسيطر عليه التعصب الحزبي إلى حد الجنون⁽¹⁾.

(1) من كتاب (الأدب العربي المعاصر)، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول (أكتوبر) سنة 1961 منشورات أعضاء، (د.ت.).

مقدمته لمختاراته الشعرية

لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل.

والحق أن أغلب الشعراء العظام كانوا طوال القرون، أنماطا من القديس يوحنا. من دانتى، إلى شكسبير، إلى غوته، إلى ت. س. إليوت وأيديث ستويل. وإذا تذكرنا أن الدين والشعر نشأتوأمين، وأن الدين كان، وما يزال، وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة ولاسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أن تفسير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى. ظلا، طوال أجيال عديدة من أهم أغراض الشعر وأهدافه.

وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين، تلاشت هذه الحدود في الشعر أيضا. فنحن نؤمن ونتدين لا سعيا وراء فائدة دنيوية، ونحن نقرأ الشعر لا بحثا عن منفعة مادية. ولكننا نعلم أن للدين غاية نبيلة وكذلك الشعر.

وقد حاول الشاعر، المرة تلو المرة، أن يتملص من الواجب الضخم الملقى على كتفيه تفسير العالم وتغييره. ولكنها محاولات لم يكتب لها ولن يكتب لها أن تنجح أو أن تستمر، فتهاوت مدارس وحركات شعرية بكاملها، غير مخلقة سوى شاعر هنا وشاعر هناك، لعل لهما من القيمة التاريخية أكثر مما لهما من القيمة الفنية.

من رأي الشاعر الناقد الإنجليزي الكبير ت.أ.س. إيليوت أن الشاعر العظيم يزعج قارئه، أكثر مما يبهجه. إن قراءة قصيدة عظيمة نوع من أنواع المخاض، من أنواع الميلاد. ولن نولد إلا من خلال الألم؟ إنه ميلاد الروح. إننا نعيش في عالم قائم، كأنه الكابوس المرعب؛ وإذا كان الشعر انعكاسا من الحياة فلا بد له من أن يكون قائما مرعبا. لأنه يكشف للروح أذرع الأخطبوط الهائل، من الخطايا السبع، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها. ولكن ما دامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الخلاص، باق مع الحياة. إنه الأمل في أن تستيقظ الروح. وهذا ما يحاوله الشعر الحديث.

وهناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر، عن اللاشعر، لن يكون شعرا فماذا يفعل الشاعر إذن. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. كما أنه راح، من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن.

غير أن هناك فئة من النقاد والشعراء، ما تزال ترى أن في الإمكان التعبير

عن هذا العصر، تعبيرا مباشرا. وهناك الكثير من القصائد التي عبرت عنه بصورة مباشرة، دون أن تفقد ماهيتها كشعر. وقد تأثر الشاعر العربي الحديث بكل هذه التيارات، لأنه فتح نوافذ بيته جميعا، لكل الرياح. وفي الوقت الذي فقد فيه التافهون من الشعراء شخصياتهم، وأصبحوا مجرد مقلدين لهذا الاتجاه أو ذاك، نجد نخبة طيبة من الشعراء المحدثين، تدرك أن الاقتباس غير التقليد، وأن العالم كله، لا قيمه له، إذا ربحناه، وخسرنا نفوسنا. وعلى كل حال، فما زلنا في بداية الطريق، ما زلنا نحاول ونجرب، وقد ننجح في هذه المحاولة وقد لا ننجح. ولكننا واثقون من شيء واحد إننا سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء، سيجعل الشعر العربي، مقروءا في العالم كله⁽¹⁾.

(1) (مقدمة لمختارات الشعرية) التي ألفها في (خميس مجلة شعر) سنة 1957 (أخبار وقضايا)، مجلة شعر (لبنان)، العدد الثالث، صيف 1957.

مقدمة لمجموعة شاعر شاب

حين يقدم شاعر من جيل ما، ديوان شاعر من الجيل اللاحق لجيله، فكأنه ينعي للقراء نفسه. ولكن ما الحيلة وتلك هي سنة الحياة. ولولاها ما تطورت من الحضيض إلى العلى، ولما حصلنا على هذه السلسلة الذهبية من مذاهب الشعر ومدارسه، نلذ بأدونيس ونازك الملائكة ونزار قباني كما نلذ بطرفة بن العبد وذو الرمة وعمر بن أبي ربيعة؛ ويهزنا توماس إليوت كما يهزنا شوسر وشكسبير.

هذا الشاعر، ناصح محمود القاسم، الذي أقدم ديوانه الأول اليوم، يختلف نهجه في الشعر عن نهجي. لن تجد في شعره صوراً تكاد تلمس ريف العراق من خلالها، ولن تطيف بك ذكريات تجعل من الماضي والحاضر وحدة حبيبة كالزهرة وهي ورقات ملونة وما هي ورقات ملونة. إن عاطفته الزاخرة، يمدّها شبابيه وهواه، تغنيه عن كل ما عداها من صور وأفكار. أما أسلوبه فلا مأخذ عليه سوى أنه أسلوب شاعر في بداية حياته الشعرية، شاعر سيكون - إن استمر مده يمد - من أصحاب الأساليب المعدودين. عرف الشعر العربي، حتى الآن، شاعرين عبّرا عن عواطف المرأة بأحسن مما عبرت عنها الشاعرات، هما: عمر بن أبي ربيعة ونزار قباني. وها نحن اليوم أمام شاعر ناشئ سيكون ثالثهما.

حسب القارئ أن يرجع إلى قصائده: (قيد ووفاء)، (أخرى هناك)، (من دفتر مذكراتها) و(بؤح مراهقة) يرى بداية ذلك الشاعر الثالث. والذي يُحمد ناصح محمود القاسم عليه - وهو بالذات ما يؤكد أنه

سيصبح شاعر الـ شأن - أنه شاعر أصيل أعني أنه لا يتأثر بكل شاعر قرأه -
شأن أغلب الشعراء أول نشأتهم - ولا يسرق كل معنى يراه جميلاً عند غيره
من الشعراء. ولقد صادفت في حياتي بعضاً من هؤلاء الشعراء اللصوص
المقلّدين. إنهم يزيّفون تجربتك التي نزلت دماً من أجلك، ثم ينسبون لها
لأنفسهم ويقرأون عليك، بعد ذلك، قصيدتهم الهزيلة المزيفة ويسألونك
رأيك فيها.. بكل وقاحة و صفاقة. وهو، إلى جانب ذلك، متواضع.. يعلم
أنه ما زال في بداية طريق طويل. وبعد فلاترك ديوان الشاعر يتحدث عن
نفسه. ولكني أود أن أهمس في أذن القارئ أن (كن رفيقاً على هذا البرعم
الذي لما يفتح بعد)⁽¹⁾.

(1) هذه مقدمة لمجموعة الشاعر ناصح محمود القاسم، التي لم تطبع حتى الآن. نشرت لأول مرة كوثيقة بقلم السيّاب (بخطه)،
بملحق جريدة الجمهورية (بغداد) بتاريخ: 25 / 12 / 1976.

مقدمة ديوان (رياح الدروب) لراضي مهدي السعيد

مر الشعر العراقي منذ عام 1941 حتى الآن بما مر به الشعر الأوروبي خلال قرنين من الزمن، منذ ظهور الحركة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر حتى الآن.

ولم يكن في الإمكان أن ينتقل الشعر العراقي من فترة إلى فترة أخرى ومن مدرسة إلى مدرسة أخرى في مدى سنوات قليلة انتقالا حاسما. فلا عجب أن تظل بعض آثار الرومانتيكية باقية في الفترة الرمزية التي أعقبتها، وأن تظل آثار هاتين المدرستين باقية حتى الآن، بعد أن انتقل الشعر العراقي إلى الفترة الواقعية.

ولكن الشعراء العراقيين الشباب الذين زاولوا كتابة الشعر منذ 1941 أو منذ 1945 -يوم انتهت الحرب العالمية الثانية- ينقسمون إلى فئتين فئة الرواد وفئة الأتباع. وفئة الرواد هي التي ساعدتها الظروف على أن تنشر شعرها في المجلات العربية وفي دواوين شعرية طوال هذه المدة.

فاستطاع شعراؤها أن يمثلوا كل فترة من الفترات التي مر بها الشعر العراقي الحديث تمثيلا واضحا، بديوان صدر لكل واحد منهم في وقته المناسب. أما الفئة الأخرى فلم تساعدها الظروف على أن تنشر دواوينها في أوقاتها المناسبة، أو حتى أن تنشر آثارها في الصحف والمجلات، بصورة مواكبة لتطور الشعر العراقي الحديث.

ومن هذه الفئة الشاعر راضي مهدي السعيد الذي أقدم ديوانه الأول، إلى القراء.

وقصائد هذا الديوان لا تخضع لاتجاه واحد ولا لمدرسة شعرية واحدة لأنها مأخوذة من دواوين لم تسمح الظروف بأن ينشر كل منها في الفترة التي ينتمي إليها. بل ربما وجدت في بعض قصائده المكتوبة منذ أشهر، ارتجاعاً إلى الفترة الرومانتيكية التي لم يدركها راضي السعيد في عنفوانها، أو التي أدركها وكتب فيها قصائد لم يقدر لها أن تنشر في حينها، ثم أهملها بعد أن راجع شعره ليختار من بينه قصائد هذه المجموعة، إذا أردنا أن نتحرى الدقة في التعبير.

ومع أن الشاعر راضي مهدي السعيد قد لا يسره أن يقال عنه إنه شاعر رومانتيكي، فإنه كذلك. ولكن رومانتيكيته رومانكية معتدلة أفادت من الفترة الكلاسيكية الطويلة التي مر الشاعر بها، شيئاً كثيراً.

ومن يعرف الشاعر راضي السعيد عن كتب، يبرر له هذا الارتجاع الرومانتيكي. وهو ارتجاع لا ضير منه، ونجد اليوم مثيلاً له بين الشعراء الشباب في أمريكا وبريطانيا.

ومن ميزات هذا الشاعر تمكنه من اللغة إلى حد يفوق به الكثيرين ممن يمارسون كتابة الشعر من شباب اليوم، لا في العراق وحسب وإنما في البلاد العربية كلها، ومع ذلك، فما زال في حاجة إلى المزيد من هذه المكنة.

وإن من يتتبع تطور الشاعر، يتنبأ له بأنه بالغ هذا في يوم قريب، وبعد، فإني واثق بأن القراء والنقاد سيستقبلون هذا الديوان بما يستحق، وأترك لهم الكلمة الأخيرة فيه.

حزيران 1957

مقدمة ديوان (في طريق الحياة) لألفريد سمعان

غالباً ما يتخذ نقاد الشعر من (شللي) و(كيتس) مثالين، كلما تحدثوا بموضوع الشعر الذي له رسالة يؤديها، والشعر الذي ليست له رسالة خالقة، أو لا يريد أن تكون له. وغالباً ما يقال إنه لو تهيأت موضوعية شللي وأسلوب كيتس لشاعر واحد لكان من العمالقة القلائل الخالدين. فقد كان شللي -وهو من يهمننا الحديث عنه هنا- مفكراً حراً ثائراً اتخذ من الشعر وسيلة للتعبير عن آرائه والتبشير بها.

والشاعر الذي أقدم اليوم للقراء أشعاره، يشبه شللي من هذه الناحية، فهو لم يكتب الشعر ليخلق عالماً خلاباً من اللفظ والجرس والصورة والخيال، ولكنه يكتب الشعر ليكون وسيلته إلى خلق واقع جميل. وقد يعترض عليّ معترض فيقول: ولكننا نرى من الشعراء اليوم من جمع الميزتين معاً. وهذه حقيقة لا أجادل فيها. ولكن قسماً من أولئك الشعراء كان (شاعر فن) قبل أن يكون (شاعر مجتمع)، فلما ارتفع من صعيده الأول إلى قمته الجديدة، حمل إليها كل ما اكتسبه طوال السنين من قوالب فنية، ومن قدرة على خلق عالم من الجمال اللفظي والصورة، والجرس حتى من أشد المواضع جفافاً. وهذا أراغون نفسه، يتبين قارئ شعره السياسي نمطين متفاوتين: القصائد التي كان كل همه منها التنديد بالاحتلال النازي ودعوة الشعب على التحرر منه، والقصائد التي كانت (فناً) سياسياً. ولا سبيل إلى المقارنة بين هذه وتلك. يضاف إلى هذا كله أن شاعرنا ما زال في بداية عهده،

والديوان الذي أقدم له اليوم هو باكورة أعماله.
ولعمري، إنه ينبئنا أن شاعرا مجيدا على وشك أن يولد، ولسوف تصقله
التجارب، والسنون، والمطالعة، ولسوف يتعلم أن الشعر (فن) قبل أن
يكون (اللفن) أو (للمجتمع). ولسوف يجعل هذا منه شاعرا يحق لنا أن
نفخر به.. إذا ما أراد هو ذلك.

ولعل لإصراره على (القافية الموحدة) في معظم قصائده أكبر الأثر في
تقييد خياله، واضطراره إلى قول ما لم يرد أن يقول أو إلى قوله بغير الصورة
التي أراد أن يعبر بها. ولي من أشعاره التي تحرر فيها من ذلك القيد، شاهد
على صحة ما أقول.

وبعد فإني أحث شعراءنا الآخرين على التحرر من هذا الطوق ما
استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وإني لأهمس في أذنه (إنك نبتة صغيرة في أيامها
الأولى. وهأنذا ترى من حولك أشجارا تشمخ عليك حتى لتوشك أن
تظلك باليأس. إنها في عنفوانها، وأنت في بداية عهدك، إنك نبتة سنديان
وهي أشجار قطن. وستكبر أنت حين تبلغ مبلغها من العمر.. وتظل هي
أعجز عن السموق).

بغداد 1952

مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون

سوق الهرج في البصرة.. والشيخ هاشم الجواهري، في مكتبته الصفراء يتحدث من خلال لحيته البيضاء عن البرزخ الذي تعيش فيه الأرواح قبل يوم الحساب وعن حوريات الجنة ولكن الشاب النحيف الجالس قبالة لا يستمع إليه. فأولى به أن يعرف كيف يعيش الأحياء في هذه الأرض.

وأبناء الريف يحملون معهم إلى المدينة زاد الشتاء المثل.. وزاد ليالي الشتاء ألف ليلة وليلة وقصة عنتر، والمقداد والمياسة، والشيخ الملتحي لا يتساهل في أسعار الكتب.. ومهدي عيسى الصقر، يتطلع في وجوههم ويحلم بقصص يكتبها هو لهؤلاء وعن هؤلاء. أبطال قصصه يبحثون عن الحب خلال بحثهم الدؤوب عن الخبز.. عن الحب الذي لا يكلف مالا ولا وقتا، عن حب يومي كالخبز اليومي. هذا (حتوش) في ذلك الحي المظلم المزدهم بصرائف الطين، المعروضة للبيع ليس في جيبه غير درهم. واستقبلته امرأة ذاوية بابتسامة لا روح فيها (أهلا بالشباب. تفضل) فيسأل (أول بيش؟) وحين تقول (درهمين) يحدد حتوش فيها فلا يجد ما يغري سوى بياض بشرتها ويساومها وتساومه حتى تقول (سبعين أي ابن الحلال أكو واحدة تنطيك نفسها بأقل من سبعين فلس؟) وهذا (علي) الحلاق يشيع رأس الفتى ذي الشعر اللامع المصفف حتى يختفي في الزحام، ثم يلتف إلى الصغير الذي كان ينظف بلاط الدكان مما تساقط عليه من شعر الزبون.

وسأل (ليش تأخرت اليوم؟) فيرفع كاظم عينيه في شيء من الخوف، ويجيب (أبوي ضرب أمي) ويثير هذا الجواب فضول الحلاق، فلا يسأل

عن العلاقة بين تأخر الصبي وبين ضرب أبيه لأمه، وحين يعرف أن (هندال) ضرب زوجته لأنه كان سكرانا.. يسترسل في حلم طويل، يتمنى فيه ويشتهي، ويتذكر.. وتلح صورة أم كاظم عليه، جسدها المكتنز، والخرق الصغير في ثوبها الرث يكشف عن لحم كالحليب، شدت إليه عيونته. كان قد اضطر لي استبقاء كاظم في الدكان إلى ما بعد الثامنة ليلا.. فجاءت أمه قلقة تسأل عنه والليلة، الليلة سيستبقي الصغير إلى ما بعد الثامنة عليها تأتي.. وحتى (عوفي) الذي يقبع هو وخرافه الخمسة في ظلمة الليل والضباب في انتظار (قطار الحمل).. حتى (عوفي) يبحث عن الحب في أثناء انتظاره للقطار. جاء قطار الركاب، ووقف في المحطة. وكانت العربات التي أمامه من عربات الدرجة الأولى ومن خلف زجاج النافذة تراءى لعوفي وجه فتاة فاتنة.. وعوفي يحدق فيها بشراهة، وصرخ القطار، فتنبه عوفي وراح يشبع نظره من هذه الحسنة..

ومهدي عيسى الصقر مخلص لفنه لا يكتب إلا وهو ممتلئ أن أشخاص قصصه هم الذين يفرضون عليه أن يكتب كأنهم ينضجون من أعماقه فيوشك أن يختنق إن لم يكتب. وهو يعيش كل لحظة من حياته يقرأ ويلتقط، ويختزن التجارب والملاحم، والأحاديث والعواطف.

كان منذ بضع سنوات يملك دكانا صغيرا يبيع الأقمشة فيه ويكتب القصص فيه أيضا. كان الزبون، في نظره نموذجاً بشرياً قد يصبح بطلا لقصة.. وليس مشترياً لم يكن يصبر على مساومة الزبائن، إلا الذين يخمن من مظاهرهم، أن فيهم زادا يتزود منه القصاص فيه لا التاجر، وخسر تجارته

ولكنه ربح نماذج لقصص منها ما ظهر ومنها ما سيظهر ذات يوم.
يوازن في قصصه بين العالم الداخلي والعالم الخارجي فهو يجمع في قصصه القصيرة بين طريقة دستوفسكي وتولستوي في كتابة الرواية ولكنه لا يهتم بوصف ملامح أبطاله الخارجية وإنما يقصر اهتمامه على وصف حركاتهم، والإطار الذي يتحركون فيه ولعل هذه حسنة من حسناته، وليس عيوبه لأنه لا يترك المجال مفتوحاً أمام القارئ ليختار الملامح التي يريد لها لهذا البطل أو ذاك، بعد أن عرف مهنته ومنزلته الاجتماعية، وأسلوبه في التحدث.. وبعد أن عرف انفعالاته وردود أفعال الآخرين إزاءه.

أكثر شخصياته من الفئة الريفية الفقيرة النازحة إلى مدن يراها هؤلاء القرويون مدناً بالقياس إلى الريف.. أو من عمال المدن.
ويكتب عن تجاربه هو أحياناً، فيكون البطل من الطبقة الوسطى، من سكان المدينة وبما اجتذبت به حياة اللهو فيها فترة من حياته، ولكن الريفى كامن في أعماقه في النهاية.. وتنتصر الحياة الزوجية المستقرة، بين بكاء الأطفال وضجيجهم الحلو هذه هي الحياة التي يعرفها القرويون ويؤثرونها أكثر مما يعرفها ويؤثرها أبناء المدينة.

والحوار في قصصه تبعاً لهذا باللغة الدارجة إذا كان الأبطال من الفئة الأولى، وبلغة هي بين العامية والفصحى، إذا كانوا من الفئة الثانية، ومهدي عيسى الصقر متمكن من السيطرة على الحوار.. فهو ينبض بدفء الحياة ولا تشعر فيه بتكلف ولا اصطناع، فنقرأ هذا المقطع من قصة الضباب:
(ويدس عوفي يده في جيب سترته الممزقة ويخرج بضعة دنائير هي ثمن

الخراف الخمسة التي باعها في المدينة ويعد النقود للمرة العاشرة وتنظر إليه (نوفة) من طرف الكوخ وتحك بأظافرها الطويلة رأسها الأشعث، ثم تسأله:

- عوفي موش تريد تبيع الهايشة.
 - ولج الهايشة نافعتنا نبيعها ونسكت؟
 - شلون؟
 - إذا ما تبعها يكتلها الغطار مثل ماكتل هايشة بيت زاير فرهود).
 - ولنقرأ بعد ذلك أن هذا المقطع من (بكاء الأطفال) أنه يود لو قام القطار قبل مواعده لتهدأ قليلاً لكن ابنه لا يزال يبكي، فالتفت إلى زوجته:
 - أشغليه بحق السماء.
 - بماذا أشغله.
 - ضعيه على صدرك.
 - قلت تلك ليس فيه لبن.
 - أعلم ذلك، دعيه يمتص لعله يسكت.
 - وإلى متى؟
 - إلى أن ينقطع نفسه، أو ينقطع نفسي.
- لم يصدر مهدي عيسى الصقر سوى مجموعة واحدة من قصصه هي (مجرمون طيبون) التي طبعت عام 1954. في هذه المجموعة تسع قصص كانت أحسنها (الطفل الكبير) و(الضباب) و(عواء الكلاب) و(هندال) و(بكاء الأطفال) و(الطفل الكبير) أحسن هذه القصص الخمس وفي هذه

المجموعة قصتان فاشلتان هما (مجرمون طيبون) و(القطيع القلق).
وندرّك أن التسلسل الزمني لقصص هذه المجموعة ومن القصص التي
نشرها في مجلتي (الآداب) و(الأديب) بعد صدورها، أن هذا القصص
النابع يتطور بسرعة عجيبة.
ومهدي الصقر، يعد من بين كتاب القصة القصيرة اليوم في الوطن العربي
كله.

ويعكف مهدي الصقر الآن على كتابة قصة طويلة (رواية) قضى أربع
سنوات من حياته وهو يعيش مع أشخاصها وتدور حوادثها في (الفاو) في
أقصى جنوب العراق، حيث تتصارع بقايا الحياة القروية مع طلائع حياة
المدينة، التي تغزوها مع النفط وعماله⁽¹⁾.

(1) جريدة الشعب (العراقية) العدد الأسبوعي - ع: 3869 / 29 حزيران (يونيو) 1957 - أعاد نشرها د. كريم الوائلي -
ممجلة الثقافة العربية (ليبيا) فبراير - 2000.

عبقرية لم تعرف حقها من التقدير

يقول الناقد، الشاعر، الإنجليزي (ستيفن سبندر) إن شعراء العصر الإليزابيثي الذين كتبوا المسرحيات الشعرية وعلى رأسهم شكسبير، ليكونوا من كتاب الرواية، القصة الطويلة، لو أنهم عاشوا في عصرنا هذا. ويقسم سبندر الرواية إلى قسمين شعرية ونثرية. ولا يقصد بالرواية الشعرية التي تكتب بكلام موزون ومقفى، أو غير مقفَى، بل التي تكتب بأسلوب شعري، وأن يكون أبطالها رموزا لفكرة من الأفكار، وأشخاصا من لحم ودم في آن واحد، وأن يكون جوها شعريا.

وإذا كانت الروايات الشعرية التي ظهرت حتى الآن قليلة العدد فإن القصة القصيرة أخذت اليوم تقترب من القصيدة الشعرية بصورة ملموسة، وشواهدا كثيرة.

ومن القصاصين الشعراء، وهم قلة في أدبنا العربي حتى الآن عبد الملك نوري، بل لا أعالي إذا قلت إنه خيرهم، وأغناهم فنا وشاعرية. فهم عبد الملك نوري الواقعية كما لم يفهمها إلا القليلون من الأدباء، شعراء وناثرين، ومن الفنانين رسامين ونحاتين، وتحول هذا الفهم عنده، إلى عمل، إلى قصص قصيرة، كما لم يتحول إلا عند قلة من هذه القلة، كل قصة من قصصه الناجحة، وهي تكاد تكون ناجحة كلها، جديرة بدراسة تخصص لها.

أقول الحق الصراح، الذي لا يجامل ولا يجحد، أن مجموعته القصصية الرائعة (نشيد الأرض) سدت الفجوة الواسعة بين القصة القصيرة في الأدب العربي ومثيلاتها في الآداب الأوروبية، وألحقت ركبها المتأخر أجيالا،

بركب القصة القصيرة التي تخطت القرن العشرين بأعوام سبعة.

في قصص عبدالملك القصيرة أحسن ما في روايات دوستويفسكي من ميزة: إن المسرح الذي تدور فيه أكثر (أحداث) القصة هو نفس البطل، أو ذهنه أو ضميره سمه ما شئت.. إنه العالم الداخلي. والأحداث التي نسميها كذلك مجازا هي حشد من الذكريات والتمنيات، والأحلام، والهواجس، وقليل من أحداث القصة فحسب يحدث في العالم الخارجي ذلك أن أبطال عبدالملك نوري أبطال مهزومون.. كان الواقع، بكل تعقيداته ومنطقه الذي هو ليس منطقا، أقوى منهم، أقوى من إمكانياتهم كأفراد، فهربوا إلى (العالم الآخر) إلى نفوس يلوذون بها من الواقع الذي خيهم.

أبطاله شخصيات (هاملتية) يتكشف ضعفها أمام أعينها وأعين الناس حين تعمل، وهي تدرك هذا في أكثر الأحيان، ولذلك تنفر من العمل.. المضطرة إليه.

الحوار الداخل عند هذا القصاص العبقرى عنصر أساسي من عناصر القصة ومن عناصر الشعر فيها، وينجح في ذلك نجاحا يكاد لا يجارى. أهنأك شبه بين أبطال عبدالملك نوري وبين (الرجال الجوف) كما صورهم الشاعر الإنجليزي ت.س. اليوت في قصيدته الرائعة عنهم؟! لا أدري. ولكن (الظل) أو الستار الذي تحدث عنه (الرجال الجوف) مائل في كثير من قصصه:

بين الفكرة والواقع

بين الحاضر والعمل

يسقط الظل

والستار، الظل، أو الحجاب، بين إرادة الشخصية عند عبدالمملك نوري وبين الواقع، لا يسقط لأن الملكوت حسبما نقرأ في (الرجال الجوف) ولكنه يسقط لأنه لغير الله، لله تعالى.

بين الفتاة في (قصة العاملة والجرذ والربيع) أو بالأحرى، بين أحلام الفتاة وأمنياتها، وبين الواقع يقوم سياج الحديقة الذي اتكأت عليه تصغي إلى أنغام الموسيقى العذبة المنبعثة من أبهاء القصر، وتحلم بعالم (سندريلا) وبين السكير الكهل (في قصة الجدار) وبين ابنه الشاب، يقوم الجدار.

وبين الشاعر الحالم في (قصة غثيان) وبين جسد المرأة العارية، يسقط ظل عنين كأن ظل (سينارا) في قصيدة داوسن الرائعة (البارحة، آه من ليلة البارحة، فبين شفتي وشفتيه سقط ظلك ياسينارا).

ولكن الشاعر في قصة عبدالمملك أصيب بالغثيان وسقط الظل بينه وبين المرأة قبل أن يقبلها.

وفي بعض الأحيان، يعجز أبطال عبدالمملك نوري حتى عن تحقيق أمنيات بسيطة للغاية. فالديك النذر الذي تحمله المرأة الريفية في (قصة ربح الجنوب) إلى ضريح الشيخ محيي الدين، يفر من يديها وهي في القطار.

قصة واحدة من قصص هذه المجموعة، فيها شيء من الأمل، فيها انتصار وقتي على الواقع، هي (نشيد الأرض)، إنه مجرد حلم، لا يغير من الواقع شيئاً. ولكنه انتصار على كل حال.

وبعد فهذه مقدمة قصيرة لدراسة واسعة لقصاص هذا الكاتب العربي

العبقري أنوي تقديمها في فرصة سانحة.

وإن لما يخلنا، كنفاد للأدب، أو متذوقين له، أن تقوم بيننا عبقرية
كعبقرية عبدالملك نوري، دون أن نوفيها حقها من التقدير⁽¹⁾.

(1) جريدة الشعب (العراقية) العدد الأسبوعي - ع: 3876 / 29 حزيران / 6 تموز (يوليو) 1957 - أعاد نشرها د. كريم
الوائلي - بمجلة الثقافة العربية (ليبيا) - فبراير - 2000.

السياب.. يكتب عن جواد سليم

في أواخر عام 1940 قطعت الحرب على جواد سليم دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة بروما فعاد إلى بغداد وعين نحاتا في مديرية الآثار القديمة العامة.

وقيض له خلال السنوات الثلاث التي قضاها في عمله هذا أن يطلع على روائع الفن التي تمخضت عنها الحضارات التي ازدهرت في هذا الجزء من أجزاء الوطن العربي.. هذا الجزء الذي هيأت مياحه الجارية وزروعه اليانعة للموجات التي تعاقبت عليه من قلب الجزيرة العربية منذ بدء التاريخ مجال التعبير عن عبقرياتها ومواهبها الغنية إلى أقصى الحدود.

وتعمق في دراسة هذا الفن الذي أحس منذ الوهلة الأولى بقوة الوشائج التي تربط بينه وبين هذا الشعب العربي الذي هو واحد منه، وكان يمتلك ما يتميز به كل فنان أصيل: عمق الإحساس ونفاذ البصيرة والموهبة.

وراح جواد سليم يفكر في ضرورة خلق فن ينبثق من روح هذا الشعب وطبيعته وتراثه، من حاضره كله، وتتصل جذوره بماضيه وفنه العريق.

وهيأت له السنوات الأربع التي قضاها في إنجلترا (1946-1949) يدرس النحت والرسم بمدرسة السليد في جامعة لندن، وعاد بعدها يحمل دبلوم شرف.. أن يفتح على العالم ليكون الفن الذي ينتجه فنا ذا طابع قومي أصيل ومسيرا للحركات الفنية الحديثة في الوقت ذاته.

ومنذ ذلك الحين وجواد سليم ينتج إنتاجا فنيا يستمد طابعه الإنساني من خلل الطابع القومي متفوقا على نفسه في كل أثر جديد، مقويا الوشائج بينه

وبين التراث الفني العربي.

إن تحقيق هذا كله ليس بالأمر السهل كما يبدو. فإذا كانت الصلة بيننا وبين تراثنا الأدبي لم تنقطع، وإذا كان المتنبي وأبو تمام والجاحظ وسواهم من عباقرة الشعر والنثر العربيين يترءون لنا وكأنهم قد عاشوا بالأمس القريب الذي لا تفصل بيننا وبينه سوى بضع ساعات، فإن هناك هوة عظيمة تفجر فاهما بين حاضرننا الفني - وخاصة في النحت والرسم - وبين ماضينا فيهما. وعلى ملء هذه الهوة ركز جواد سليم كل عبقريته وجهوده. إن نظرة دقيقة إلى لوحاته الرائعة أمثال: (صبيان ورقي) و(الشيخ والراقصة) و(القيولة) و(الخياطة) تكشف لنا أن جواد سليم فنان ذو أسلوب متميز، وما أقل الرسامين الذين يتميزون بأسلوب لم يقلدوا فيه أحداً أو يحتطبوه من هنا وهناك ومن غابات غريبة عنا.

وبعد، فهذه خاطرة عابرة كتبناها عن هذا الفنان الكبير الذي أنتج وما زال ينتج آثاراً يستحق كل أثر منها دراسة كاملة⁽¹⁾.

(1) كتب السياب مقالته تحت عنوان: (جواد سليم الفنان الذي يخرنا الأشياء - طابع قومي أصيل وانفتاح على العالم) ونشرها بتوقيع (أبو غيلان) في ملحق جريدة الجمهورية الصادرة بعد ثورة 14 تموز 1958. أعيد نشرها، بمجلة: (ألف باء، العدد 488) السنة العاشرة 25 كانون الثاني 1978، بغداد.

وثيقة نادرة لأراء السياب بالمرشح العربي

تقديم:

إذ تمر هذه الأيام الذكرى الرابعة عشرة لوفاة الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب فإن الوسط الثقافي ينصرف للبحث عن جوانب جديدة من تراث السياب وثقافته وحياته لم يكشف عنها النقاب من قبل..

والمجلة إسهاما منها في رفد الحركة الفنية والثقافية في القطر وتخليدا لذكرى السياب رأت أن تنشر هذه الوثيقة المهمة التي كتبها السياب في نيسان عام 1960 تحت عنوان (العرب والمسرح) وذلك بمناسبة قيام فرقة (المسرح الحر) بعرض مسرحية (موتى بلا قبور).. تأليف سارتر.. إخراج جاسم العبودي على مسرح قلعة الشعب.

يتساءل الكثيرون من الكتاب والأدباء لماذا لم يعرف العرب في جاهليتهم وفي إسلامهم وحتى عصر متأخر المسرح والأدب المسرحي وهم يعززون ذلك إلى أسباب شتى منها عيشة البداوة التي كان العرب يحيونها متنقلين من مكان إلى مكان، غير لاثنين في مكان واحد إلا قليلا. ولكن لذلك، في رأيي، سببا واحداً فجميع الباحثين. كان العربي إنسانا جديا وهو يرى في تقمصه دور ملك أو أمير أو سواه من الأدوار سخرية بنفسه وبالمتفرجين. ولكن العصبية الجاهلية سرعان ما خفت غلواؤها، فنشأ في مصر قبل قرون قليلة شيء قريب الشبه بالمرشح والسينما سمي (خيال الظل). وما أن أطل عصر النهضة حتى شاع الأدب المسرحي شيوعا كبيرا وقام مؤلفون

يحترفون كتابة المسرحيات، ورجال ونساء يحترفون التمثيل المسرحي. وكان العراق من آخر الأقطار العربية التي عرفت المسرح، لكن العراق قطع خلال هذه السنوات القلائل التي عرف المسرح فيها، شوطا غير قصير. هناك رأي يرى أن المسرح مدرسة الشعب وبما أن اللغة العامية هي لغة الشعب فالواجب أن تكون المسرحيات باللغة العامية.. إنه رأي قائم على فهم خاطئ للواقعية.. إن الفن والأدب يحاولان رفع الفرد والشعب الذي يتكون في جوهره من أفراد كثيرين، ملايين الأفراد، إلى أفق أرفع من أرضه التي يعيش عليها وإن يثا في نفسه مشاعر أرفع وأعنف وأحد من مشاعره لأنها مشاعر أحسها إنسان ممتاز على سواه نسميه الأديب أو الفنان. وعلى كل حال إن التأليف المسرحي في العراق متأخر عن التمثيل المسرحي فيه. هناك ممثلون ومخرجون مسرحيون، فلا بأس إذن في هذه الفترة من الاستعانة بالأدب المسرحي غير العراقي مما يعالج مشكلات إنسانية عامة، حتى يقوم بيننا ذلك المؤلف المسرحي الذي يغنينا عن الاعتماد على نتاج غير نتاجه.

نماذج من تراث السياب النثري

لا يزال تراث السياب النثري مجهولا، أو بالأحرى، لم يدرس بالصورة التي درس فيها شعره، ولم يجمع كما جمع شعره، وبالرغم من بعض الآراء القائلة بأن نثر السياب لا يرقى إلى مستوى شعره، إلا أن دراسة هذه الآثار، لا بد وأن تلقي المزيد من الضوء لا لفهم حياته فحسب، وإنما لأفكاره،

ولمضامين قصائده الفذة.

نقدم، هنا بعض النماذج التي نشرها في عام 1957. ويمكن للقارئ، أن يعود إلى دراسة الآثار المتناثرة في الصحافة، كيما يصدر حكما واضحا ورصينا، وهذه النصوص نشرها السياب، عندما كان يعمل في جريدة الشعب - كما يكشف النص الرابع - تحت عنوان (خواطر عابرة).

الطفل والحجر (15 أيلول 1957)

من شروط كتابة المأساة (التراجيدي) أن يكون هناك عمل يقوم به بطل المأساة. بمحض إرادته وهو يتوخى من ورائه نتائج تعود عليه، أو على سواه بالخير ثم تأتي النتائج خلاف ذلك، ويكون ذلك العمل سببا في تحطيم ذلك البطل، وتزداد المأساة عظما، إذا كان ذلك البطل يمتلك من الصفات ما يؤهله لأن ينجح في مسعاه.

ولا يعني هذا أن الإنسان وحده هو المسؤول عن مصيره، وأن الظروف لا دخل لها فيما يلقاه. إن البحث في هذه المسألة يقودنا إلى أن ندخل من جديد في ذلك الجدل الذي ما زال قائما منذ أقدم العصور هل الإنسان مخير أم مجبر، حر أم مقيد؟ وخير ما يمكن أن ينهى به هذا الجدل هو القول بأن الإنسان حر في تصرفاته ضمن قيود وحدود معينة. والعاجزون وحدهم، هم الذين يلقون اللوم على الظروف وحدها في كل ما يلقون، إنهم كالطفل الذي يتعثر بحجر فيهرع إلى أمه باكيا طالبا منها أن تعاقب ذلك الحجر اللعين الذي سبب عثرته.

غنوا للعراق..

وقعت بين يدي، منذ أيام، مجموعة من الشعر الإسباني المترجم إلى اللغة الإنجليزية. وقد لفت نظري، الألوان المحلية التي تصطبغ بها قصائد كثيرة من قصائد المجموعة، رغم أنها تتجاوز الحدود المحلية، إلى العالمية.

وحين تستعرض شعرنا العراقي تفتقد إلى اللون المحلي فيه. أن بلادنا مليئة بالشعر، ولكنه لا يلقي من يحيله إلى كلمات، العراق ينتظر من يغنيه، أين هو الشاعر الذي (انحدر مع المراكب الشراعية أو البخارية) في دجلة أو الفرات، حتى يبلغ المجر أو سواه من قرى العراق المتناثرة على ضفاف الرافدين؟

أين هو الشاعر الذي وصف لنا حفلة زفاف في قرية من قرى العراق الجنوبية: الزوارق محملة بالشاي من يغنين، وبالرجال وهم ينقرون الدرابلك، تنساب تحت سماء الأصيل وظلال النخيل.. والماء يكسب صداها عذوبة وطراوة؟

وأين هو الشاعر الذي صور لنا مقهى شعبيا صغيرا على الطريق بين بغداد وبعقوبة مثلا، يتوقف عنده المسافرون ليستریحوا، ويبلوا ظمأهم بقدرح من الماء وكوب من الشاي.. ثم يواصلوا السفر وقد حملوا معهم أغنية من حاكية القديم؟

ما زال العراق ينتظر من يغنيه.. فأين منه الشعراء!؟

حب الأرض.. (22 أيلول 1957)

من التقاليد التي كانت شائعة عند البحارة إنهم إذا مات الميت منهم وهم في عرض البحر انتظروا المد حتى يبدأ ثم ألقوا بالجثة في اليم ليحمل المد روح الميت إلى البر فتستقر عليه. أما إذا مات لهم ميت وهم يرسون في ميناء، دفنوه ساعة يكون الجزر في نهايته، لتجرف الأمواج روحه إلى البحر حين يعود بها المد إليه.

ويضيف في نهاية خاطرته:

إن الوطنية الحققة هي أن نحب بلادنا على نقائصها، وأن نسعى لإكمال كل نقیصة فيها.. لا أن نلوذ منها بالفرار، لأن بلاداً أخرى هي بلاد لساكنيها..

الناشيء
(29 أيلول 1957)

خواطر عابرة.. (29 أيلول 1957)

وكأهل الكهف الذين دخل واحد منهم إلى المدينة بعملة فات أو انها، أمد يدي في حقيبة الذكريات، متاعي الذي أحمله على ظهري مسافراً في الزمن، فلا لا تخرج يدي إلا بما فات أو انه من خواطر وأحداث قديمة. وهأنذا أمد يدي الآن باحثاً عن خاطرة أبيعها بكسرة من الخبز لي ولأهلي، وقدح من الحليب للطفلة، فلا أعثر إلا على لمحة من معركة في طريق مترب، تكدست أحداث عشرين عاماً عليها.

كانت ظهيرة شتائية صاحية، طرية، كالطفولة وكنا جمعاً من الصبية نتناول الخبز والجبين غداء على سطح المدرسة الصغيرة.. فإن بيوتنا لتبعد

عن المدرسة مسيرة ساعة، فلم يكن بد لنا من أن نجلب الطعام من بيوتنا منذ الصباح...

ويتابع:

وكان مشهدا عجيبا، رأينا وسط حشد من المتفرجين، رجلين أعميين يخوضان معركة حاقدة مريرة. كان أولهما طويلا نحيفا، لو كنا نعرف ما الحقد يوم ذاك لقلنا إن العالم كله قد عصر حقه في وجه ذلك الرجل. أما الثاني فكان قصيرا بدينا يمسك في يده عصا من خيزران رهيقة.. وكان الحشد يهتف محرضا شامتا لا يحس برحمة (ها.. الطويل، ها) فيهتف آخرون (ها.. القصير، ها!).

ويكتب في آخر الخاطرة:

والآن، وبعد أن مضت عشرين عامًا على هذه المعركة العمياء في الطريق المترب، يترأى لي أن ما يجري في العالم اليوم، معركة بين أعميين ولكنها بين أعمى العمالة الأساطير، كجلجامش وانكيدو، إذا اشتبكاهتزت الأسوار من وقع أقدامهما!!

والحشد يهتف محرضا (ها، الطويل، ها) فيهتف آخرون (ها، القصير ها)⁽¹⁾.

(1) أعيد نشر هذه النماذج النثرية بحريفة (الجمهورية) (بغداد) بتاريخ 7 / 2 / 1979.

الناشيء

الفصل الثاني

الناشيء

حوارات وندوات

مشاركة في ندوة

لي ملاحظة حول معيار التفرقة بين الخيال في العاطفي الغزلي وبين عدمه في الشعر الحماسي، إذ أني أرى أن كلا النوعين من الشعر يحتاج إلى خيال. ولهذا وجب علينا دراسة الشعر القديم لأن فيه السبك الممتاز والبلاغة الرصينة واللغة السليمة؛ وعليه فإن في الشعر العربي القديم أشياء يمكن الاستفادة منها، وفي بعضه أشياء لا يمكن إلا تركها لمسيرة روح التطور في الشعر العربي.

ورثنا تراثا شعريا قديما فيه الأشياء الثمينة وفيه الأشياء التي يجب هجرها لأن ليس فيها فائدة تذكر. وعليه فلا يهمنا في الشعر الوزن الواحد بل يهمنا وزن البيت نفسه، أي لا يخرج عن موازين الشعر المعروفة؛ ولا يهم بعد ذلك إن كانت القصيدة في أبياتها ذات موازين متعددة.

نعم كانوا (الشعراء العرب القدامى) يستطيعون التعبير عما يجول في خواطرهم في حدود بسيطة من الأسلوب والمعنى؛ إذ لم يكن تعبيرهم ذاتيا صادقا بل كان هدفهم من الشعر الرزق على أكثر الأحوال ولم يكن هدفهم الشعر نفسه. أي أن شعرهم كان وسيلة وليس هدفا أصليا يرمون إليه. لهذا لم يكن هذا النوع من الشعر صادقا في التعبير عن ذاتية الشعراء. بل كان تعبيراً عن آمال الخلفاء وأمانيتهم وعما يريدونه منهم: كمدح فلان والإشادة

بمآثر فلان.

أنت تؤمن معي بأن (شكسبير) كان ضليعا في اللغة الإنجليزية جدا، وأنت تعرف أن (ملتن) كان كذلك ضليعا في لغته. إذن، لماذا تحرروا من بعض الألفاظ والموازن عندهم؛ هل جهلا باللغة وهم أكثر الناس معرفة بها أم زيادة في التحرر، وزيادة في التمكن من الوصول إلى ما يرمون إليه من إيصال معاني الشعر ومرامييه على الجماهير بصورة أكثر تبسطا وأكثر فائدة. إننا قلنا يجب أن نحفظ بالأوزان، ولكن ليس معنى ذلك القول يجب أن نقيّد بوزن واحد وقافية واحدة. فإذا خالفنا ذلك فعند ذاك نخرج عن جميع ما يسمى شعرا وندخل عند ذاك دائرة وهمية من الشعر. وعلينا نحن أن نحارب هذا النوع الذي يطلقون عليه (بالشعر) وهو ليس من الشعر بشيء.

إذن فليس هناك اعتراض على كل هذا وإني إنما أعارض على هذا النوع من الشعر بالذات؛ فليكن الشعر مرسلا، ولكن عليه أن يحتوي على ديباجة قوية وموسيقى ظاهرة وأسلوب ممتاز ليتمكن قراءته أولا ولكي تستسيغه الأذن والروح ثانيا.

بقي شيء أقوله في موضوع ذاتية الشاعر: في العصر الجاهلي وفي عصر صدر الإسلام وفي الأموي والعباسي، لم يكن الشاعر يعبر عن ذاتيته تماما بل كان شعره أقرب إلى وصف ذاتية الغير ليصل إلى نفسه. إذ كان الشاعر مثلا يمدح قبيلته وعائلته لكي يصل إلى هدف مدح نفسه؛ ولكن بعد الفترة المظلمة بدأ الشاعر يحس بالآلام وآلام شعبه، فلا يصورها عن طريق معوج

بل يصورها رأساً مندفعة من ذاته الخاصة، وسبب ذلك تلك النفحات في الشعر الأوروبي.

وقد اقتصرت تعبيرات الشعر وفي العصور التي ذكرناها في أول قولنا على وصف البطولات والتمجيد في القبيلة.

- لقد كررت كثيراً! بأن الشاعر العربي لم يعبر عن ذاتيته بل كان يعبر عن غرض أو ناحية معينة يرمي إليها، أي كان يعبر عن سبب يوصله إلى الدافع الذاتي.

وأخيراً.. أنا أدعو لا إلى حياة أفضل يعبر عنها الشاعر في شعره فقط، بل أدعو إلى شعر مجدد يواكب، وعليه فليس على الشعراء أن يتهيبوا من التجديد ما داموا يسرون على أوزان راقية وأسلوب متين، ثم عليهم ألا يتراجعوا خشية النقد؛ لأن (كولردج) قبول بهجوم عنيف من النقاد لما أخرج ديوانه (الفضائل الغنائية) وكذلك (كيتس)⁽¹⁾.

(1) نص آراء السياب حول الشعر العربي قدمه ومعاصره، بالإضافة إلى قضايا شعرية أخرى، ساهم بها في ندوة بمشاركة عبد القادر رشيد الناصري وصالح جواد الطعمة. نشرت: في العدد الأول من جريدة (الأسبوع) بتاريخ: 2 / 11 / 1952 - (بغداد). وأعيد نشرها في كتاب: صفحات مطوية من أدب السياب: خالص عزمي. وزارة الإعلام (بغداد) 1971.

حديث عن الشعر الحر

تقديم:

في الذكرى السنوية لرحيل الشاعر بدر شاكر السياب نستعيد صدى
الوتر الشجي لليتيم الذي يبكي أمه، ويعلل بأنها (بعد غد تعود).. يحن إلى
جيكور وإقبال، وغيلان..

في يوم ماطر مثل هذه الأيام، من الشهر الأخير من عام 1964.. في الرابع
والعشرين من ذلك الشهر، ترك لنا أحزانه الجميلة وغادر هذا العالم.

هذه مناسبة لتذكر شاعرنا العظيم.. المجدد الكبير بدر شاكر السياب.
وبدخول عام 1997 تكون لنا مناسبة ثانية هي ذكرى مرور خمسين عاما
على حركة التجديد الشعري، أو حركة (الشعر الحر) كما أطلق عليها
روادها الأوائل.. إنه العيد الذهبي..!

المناسبة الثانية تضعنا أمام أسئلتنا القديمة - الجديدة.. الحداثة.. التجديد..
أزمة الشعر!

كيف هو حال شكل الشعر العربي الذي نعرفه اليوم باسم (التفعيلة)؟
هذا الشكل الذي قدمه لنا الرواد الأوائل، وعلى رأسهم بدر شاكر السياب
للتخلص من رتابة الإيقاع الخليلي، ورتابة وحدة البيت؟.. أما زال الأمر
جيذا؟ أم عدنا على أيدي مقلدين (تفعليلين) نشكو رتابة أكبر؟ للنظر في
جوهر التجديد.. في صميم الحركة المبدعة، لعلنا ندرك قبل أي شيء أن
المسألة ليست شكلية.. بل هي صميمية.. صميمية جدا.

إنها مناسبة لاستعادة أجواء التجديد طازجة، وعلى لسان السياب..
الرائد الأكبر.

وما سنقرؤه في السطور التالية هو حديث للشاعر بدر شاكر السياب أدلى
به لهيئة الإذاعة البريطانية منذ قرابة خمسة وثلاثين عاما:

(... الحقيقة.. إن من الصعب أن تقول إن فلانا هو الأول أو فلانا هو
الأول فالطموح نحو تجديد في الأوزان العربية يرجع حتى.. إلى العصر
العباسي، فهناك مثلاً ابن الفارض.. يروى عنه أنه مرة دخل إلى سوق
الصفارين.. وجد.. - مثلاً نقرات المطارق على القدور.. استطاع أن
يكتب قصيدة.. أذكر منها هذين البيتين:

للمنون دائرات يدرن حولنا

هن ينتقيننا

واحدا.. فواحدا.⁽¹⁾

كان هذا وزنا مستحدثا في الأوزان العربية، ثم حدث بعد ذلك ما حدث
في الأندلس.. الموشحات الأندلسية، يعتبر هذا التجديد في ترتيب الأبيات،
وفي التلاعب بالقوافي نوعا من الطموح نحو ما حققناه الآن.. نحو الشعر
الذي نكتبه الآن.

(1) يبدو أن السياب قد سها عن اسم الشاعر الحقيقي، فالبيتان لأبي الغاهية بإجماع والقصة حصلت له وللبيتين أكثر من
صياغة ويفضل شوقي ضيف الصياغة التالية:

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحدا فواحدا

وهو من مقلوب البسيط فأجزؤه فاعلن مستفعلن مكررة (ج. غ)

ثم في سنة 1940.. أظن.. أو حوالي ذلك.. على صفحات مجلة الرسالة.. فتح الباب لكل من يحاول أن يجدد في الأوزان العربية، أتذكر من ذلك قصيدة طويلة للشاعر خليل شيبوب، عنوانها: (القصر والحديقة المهجورة) ولكن طريقته كانت أنه جمع عددا من الأوزان العربية في تلك القصيدة، كل بيت أو بيتين من وزن واحد.

ثم في سنة 1947 بدأت حركة الشعر الحر بصورة جدية حدثت ثلاثة أشياء مهمة في قضية الشعر الحر:

الشيء الأول: أن الشاعر المصري علي أحمد باكثير أصدر ترجمته الشعرية لرواية شكسبير (روميو وجولييت) وقد استعمل فيها طريقة الشعر الحر ذاتها دون أن يشرحها.. ثم صدر ديواني الأول (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة (هل كان حبا) كانت قد كتبت عام 1946، وفي ذلك العام أيضا نشرت الشاعرة السيدة نازك الملائكة قصيدتها المسماة بـ (الكوليرا)، نشرتها في مجلة (العروبة) وكانت نوعا من الشعر الحر. لا نستطيع أن نسميها شعرا بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، كانت أقرب إلى أن تكون موشحة من الموشحات، ومنذ عام 1947 (أخذت حركة الشعر الحر تنتشر).. كنت طالبا في دار المعلمين العالية، وحين ألقى قصيدتي (هل كان حبا) في أحد احتفالات دار المعلمين العالية تذوقها كثير من الشعراء الشباب الذين كانوا يدرسون هناك، مثلاً.. كان بينهم شاذل طاقة، وكان بينهم عبدالوهاب البياتي، وسواهما من الشعراء.. صاروا يكتبون على تلك الطريقة، ثم في سنة 1948 صدر ديوان نازك الملائكة (عاشقة الليل) وفيه عدة قصائد من

الشعر الحر مع مقدمة إضافية تشرح هذه الطريقة، وكنت أنا خلال تلك السنة قد نشرت أكثر قصائد ديواني (أساطير) الذي لم تسمح له الظروف أن يصدر إلا في عام 1950.. في مجلة (البيان) ومجلة (العقيدة) النجفيتين، وأكثر قصائده.. كل قصائده تقريبا ما عدا قصيدتين أو ثلاث كانت من الشعر الحر، مع مقدمة -طبعا- للطريقة.

أعتقد أن قراءتنا للشعر الإنجليزي أيضا كانت ذات أثر كبير في خلق هذه الحركة.. حركة الشعر الحر، مثلا أذكر أنني في المرة الأولى التي وجدت فيها حافظا لكتابة الشعر الحر.. أنني قرأت قصيدة (القبرة) للشاعر الإنجليزي شيلي، مع شرح يقول إن الأبيات الأربعة القصيرة الأولى تمثل خفقات أجنحة الطائر، بينما البيت الخامس الطويل يمثل سبحة الطائر حين ينشر جناحية ولا يحركهما. فقلت: لماذا لا نحاول أن نخلق شيئا كذلك في الشعر العربي، لماذا لا نستعمل عددا من التفعيلات يختلف عددها في بيت عنه في البيت الآخر. من هذه المحاولة نشأت حركة الشعر الحر.

ثم أضيف إليه -طبعا- الجو الجديد، والأفكار الجديدة التي يعبر عنها. قبل ذلك كان هناك هم ثقيل أحسه على نفسي حين أكتب القصيدة، كان البيت العربي، البيت الواحد في القصيدة العربية يمثل وحدة بحد ذاته، بينما ترى في الشعر المكتوب بلغات أخرى، ترى البيت متصلا بأبيات سواء: اتصالا لفظيا أيضا، يبدأ الشاعر جملة، ثم لا تنتهي إلا في نصف البيت الثالث أو الرابع مثلا، فحاولت في بعض قصائدي التي كتبتها في الأوزان التقليدية تحطيم وحدة البيت، وقد نجحت في ذلك.

بقي إذا الجو.. التعبير عن جو عصري، والخروج من جو الجمال والخيال..
والعينين اللتين تشبهان عيني الريم وغير ذلك، طبعاً.. لا (أعني) أن بعض
الشعراء الحديثين قد بالغوا في ذلك! إذ حاولوا أن ينفصلوا انفصالا كلياً
عن ماضينا الشعري العربي، وأعتقد أن ذلك غلط كبير، فالشاعر يجب أن
يجدد في تراثه الشعري، لا أن يحدد منفصلاً عن تراثه الشعري.

إن قسماً من الصعوبة في فهم الشعر الحديث يرجع إلى أن الشاعر العربي
متعود على أن يقرأ البيت كوحدة مستقلة دون أن يربطه بالأبيات التي بعده،
والشعر الحر حطم وحدة البيت.. يجب أن تكمل الجملة التي قد تستغرق
ثلاثة أبيات أو أربعة، أو غير ذلك ثم تبدأ جملة جديدة في منتصف.. أو في
ثلاثة أرباع البيت الجديد وهكذا.. هذا قسم من الصعوبة.

الصعوبة الثانية: إن قسماً من الشعراء يحاولون أن يدخلوا.. أن يقحموا
الفلسفة على الشعر، وأعتقد أن الفلسفة شيء، والشعر شيء آخر.
ثم هناك المصيبة الكبرى.. إن كثيراً من الشعراء العرب حاولوا أن
يقلدوا الشاعر الإنجليزي العظيم (ت.س. إليوت) دون أن يكون لديهم ما
لـ(ت.س. إليوت) من ثقافة واسعة عظيمة، ومن قدرة على التلاعب وعلى
الصراع مع اللغة وإخضاعها لما يريد.

من هذه الأشياء نشأت الصعوبة.

أعتقد بأن الشعر الذي يكتب الآن أقل غموضاً مما كان قبل سنوات
قليلة، حين كانت الحركة في بدايتها، ولم يكن الشاعر الحديث يفهم ما
هو التجديد، كان يقرأ -مثلاً- ترجمات لقسم من الشعر الغربي.. كان

المترجمون ضعفاء في اللغتين، المترجم عنها واللغة العربية المترجم إليها، فكانت الترجمات تظهر وهي مكسوة بشيء من الغموض، فكان الشاعر العربي يعتقد أن الشعر العظيم يجب أن يكون غامضا إذا...! (1).

(1) نشر هذا الحديث بجريدة (الأسبوع الأدبي) (دمشق) بتاريخ 4 يناير 1997.

الحوار الأول

س: يتزعم الشعراء الشباب في العراق ثورة على القواعد الكلاسيكية شملت الوزن والقافية، فهل ترى أن هذه الثورة أدت غرضها لتقوية بناء الشعر العربي المتوارث أم جاءت تهدف إلى هدم عبقريته؟.

ج - من التعابير التي تنطلق بها الأقلام والأفواه دون أن يكون لها معنى واضح في الأذهان تعبير (الكلاسيكية) وأظن المقصود بهذا التعبير في السؤال: تقاليد الشعر العربي.

ويواجهنا الشق الثاني من السؤال بلبس جديد، فليس للثورة من معنى واضح في أذهاننا، وعندى أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور، إنها استعراض للماضي، للتراث، وإهمال الفاسد منه، والسير بالشئ الحسن فيه إلى الأمام. و(الثورة) على القديم لمجرد أنه قديم جنون وانتكاس، إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضيًا؟. إن الشعراء الشباب في العراق لم (يثوروا) على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي، وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة. و(الثورة) على القوافي ليست وليدة اليوم. فلنبحث عن أصولها عند الأندلسيين، ولكن الأسباب التي دعت الأندلسيين إلى ذلك هي غير الأسباب التي تدعو الشعراء المحدثين إلى هذه (الثورة). لقد ثار الأندلسيون على القوافي وعلى الأوزان، كما سيوضح معنى (الثورة) على الأوزان، لأسباب كانت موسيقية في أكثرها، أما الثورة الحديثة على القافية فلها أسباب غير تلك،

فبينما كان في وسع الشاعر الجاهلي أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلا، تتألف من ستين بيتا نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافي الستين سوى عشرين أو أقل كالسجنجل والمعثكل والكلكل وغيرها، أصبحت كلمات أثرية منقرضة أو شبه منقرضة ولكن هذا ليس إلا جانبا من جوانب الموضوع. فالثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها أو لفقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل. فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟ كما أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة. إن عليه أن (ينحت) لا أن يرصف الآجر القديم. لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، الشفير الهاري، النسيم الساري، الصيب المدرار، هذه الصفات والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد.

وننقل الآن إلى الثورة على الأوزان وما هي بثورة، فنحن مازلنا نكتب الشعر بأوزان الخليل وليس لنا إلا أن نكتب بها.

ونعود مرة أخرى للأندلسيين وتجديدهم في استخدام الأوزان وإلى تحطيم نظام (البيت) فنقول في الثورة على الأوزان ما قلناه في الثورة على القافية من حيث الأصول التاريخية والأسباب الموسيقية والشكلية. ولكننا لم نتحدث حتى الآن إلا عن الشكل، وأهملنا المضمون. لا بد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل. فالشكل تابع يخدم المضمون.

والجواهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطم الإطار القديم
كما تحطم البذرة النامية قشورها.

ويؤسفني أن أقول إن (التجديد) الهائل الذي تناول الشكل لا يتناسب مع
(التجديد) الضئيل الذي تناول المضمون. ويقودنا هذا الاعتراف بأن (ثورة)
الشعراء الشباب على الشكل -على القوافي والأوزان- ثورة سطحية وأنها
إذا بقيت على ما هي عليه ستعود على الشعر العربي بأبلغ الضرر.

لقد ثرنا على القافية والوزن التقليديين لأسباب من أهمها تحقيق وحدة
القصيدة. ولكن دعونا نقرأ هذه القصيدة: (سوق القرية) لعبد الوهاب
البياتي:

الشمسُ، والحمُرُ الهزيلةُ، والذبابُ
وحذاءُ جنديٍّ قديم
وصياحُ ديكٍ فرَّ من قفص، وقديس صغير
والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضريع
وخوارُ أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: (قبرتي العزيزة، ياسدوم)
وبنادق سود ومحراث، ونار
تخبو، وحداد يرأود جفنه الدامي النعاس
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال
والسوق يقفر، والخوانيت الصغيرة والذباب

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد
وتثاوب الأكواخ في غاب النخيل.

فأية وحدة في القصيدة، وحدة نضحي من أجلها بالوزن التقليدي
والقافية التقليدية وجزالة الأسلوب؟ لو لا هذه (الواوات) التي لا تكاد
تقوى على شد هذه الحزمة العجيبة من الصور الفوتوغرافية لانفرط كل
بيت وتدرج ييحث له عن مكان. إنها ظاهرة نراها في بعض شعر البياتي
وشعر مقلديه، تجعلنا نتحسر على القصيدة العربية بمفهومها التقليدي. وإنما
استشهدت بالبياتي لأنني أرى فيه شاعراً مبدعاً حين يكتب عن تجربة صادقة
وبأسلوب لا يجعله التفكير بـ(القارئ البسيط) ينحدر إلى مستوى النثر.

س: هل لك أسلوب خاص في نظم الشعر؟ وما هو؟.

ج: لا أستطيع القول جازماً، أن لي أسلوباً خاصاً في الشعر. فأنا ما زلتُ
في تطور وتجربة ولم أبلغ دور النضج بعد، ولكنني أظن أنني لستُ ما يمكن
تسميته أسلوباً شعرياً خاصاً. وقد أكد هذا الظن في نفسي كثيرون من
أصدقائي الأدباء، فهم يقولون إن في وسعهم معرفتي من أسلوبِي في أية
قصيدة أكتبها حتى لو لم تكن منسوبة إليّ. ولكن مثل هذا القول لا يخلو
من مبالغة، بيد أنني أحاول أن أطور لنفسي أسلوباً خاصاً وإني مخلص لنفسي
في هذه المحاولة.

س: ما هي خطوط المدرسة الواقعية في الشعر العراقي؟.

ج: حين أسمع شخصاً يتحدث عن (المدرسة الواقعية) في العراق، أود
لو أنه استعاض عن ذلك التعبير بسواه. الاتجاه الواقعي، إن كل الشعراء

العراقيين الذين يستحقون أن نسميهم شعراء هم واقعيون من الشاعر محمد رضى الشبيبي إلى أستاذنا محمد مهدي الجواهري إلى خالد الشواف بدياجته الشوقية، إلى كاظم جواد الذي تراه رومانتيكيا في بعض الأحيان، ثم تصويريا في آن آخر، كان يحاول أن يكون انطباعيا في حين ثالث؛ إلى علي الحلبي الذي طور رمزية محمود حسن إسماعيل تطويرا جعله يتميز بأسلوب خاص ينفرد به؛ إلى عبدالوهاب البياتي الذي يجمع في أسلوبه أشتاتا من أساليب ت.س. إليوت التي تمثل مراحل شعره المختلفة؛ بل وحتى بلند الحيدري هذا الشاعر الممتاز الذي أعتبرُ العديد من قصائده الرائعة أكثر واقعية من مئات القصائد التي يريد منا المفهوم السطحي للواقعية أن نعتبرها واقعية.

من هذا نرى أن الواقعية اتجاه يمكن أن يندرج تحت لوائه شعراء من شتى (المدارس) الشعرية، والأدب الواقعي هو الذي يحلّل مجتمعه تحليلاً عميقاً، فيه أكبر نصيب ممكن من الحقيقة. فالكتابة إذن عن المدرسة الواقعية في شعر العراق وخطوطها، ليست بسيرة. إن معناها الكتابة عن شعر العراق كله لكافة مدارسها المختلفة.

س: ما رأيك بالشعراء العراقيين المعاصرين وبالجواهري بصورة خاصة؟
ج: الجواهري أستاذ هذا الجيل الطالع من الشعراء العراقيين، والحق أني والكثيرين من الشعراء الشباب الآخرين مدينون له بالشيء الكثير، وهو قمة من قمم الشعر العربي في كل عصوره، وأعظم شاعر ختم به النهج التقليدي للشعر العربي.

أما عن رأيي في شعراء الشباب فإنهم يفتحون أمام الشعر العربي آفاقاً جديدة هم روادها الأوائل. إنهم ثورة يحق للعراق أن يعتز بها، بل يجب عليه أن يعتز بها.

س: ماذا تقول في المذاهب والاتجاهات الأدبية الحديثة، وهل ترى الترويج لواحد منها، وهل تأثر الشعر العربي بها؟.

ج: لقد سبق أن بينت رأيي في هذا الأمر حين تحدثت عن الواقعية، الواقعية الجديدة، وتسالني عما إذا كان من رأيي الترويج للواقعية الجديدة، ولست أدري ما الذي يقصد بالترويج، أهو حديث المقاهي والحانات التي تلقى فيها العبارات المحفوظة، ويستشهد فيها بأقوال هذا الفيلسوف وذاك الناقد، أم هذه المقالات المموجة التي تطالعنا بها الصحف بين حين وحين: الفن للمجتمع، لأن الفن انعكاس العالم الخارجي!

إن خير ما يروج به الأدباء الواقعيون للاتجاه الواقعي هو أن يجودوا في أدبهم ويبلغوا به أعلى ما يستطيعون من درجات الإبداع. أما عن تأثر الشعر العربي بالمذاهب والاتجاهات الأدبية الحديثة، فهذا أمر يراه كل مطلع على النتاج الشعري الجديد في شتى أنحاء الوطن العربي الكبير⁽¹⁾.

(1) آراء في الشعر الحديث: حديث مع الشاعر بلر شاكر السياب: جريدة البعث، (بغداد) العدد 26، بتاريخ 16 / 10 / 1956. وأعيد نشره بمجلة: دراسات عربية (بيروت)، في باب (وثائق)، العدد 3 - يناير 1975 - السنة الحادية عشرة.

الحوار الثاني

س: يلاحظ أن الشعر الحديث قد فقد تأثيره الجماهيري، لقد كان بمستطاع الشاعر العربي أن يثير قبيلته ببيتين من الشعر. أما الآن فالشعر الحديث لا يمكن أن يقرأ إلا في المخدع - كما يعبر البعض - وهو يحتاج من القارئ إلى تجميع ذهني كبير حتى يستطيع استيعابه.

هل تستطيع أن تعطي لهذه الظاهرة أسباباً؟ وكيف السبيل على إعادة تأثيره؟
ج: أذكر مسبقاً أن الارتجال في البحث لا يمكن أن يضغط كل الأسباب، إلا أنني أستطيع أن أعطي بعضها، أعتقد أن اللغة من الأسباب الأولى التي يجب أن يوضع عليها الأصبع، فلقد كان الشاعر الجاهلي يتحدث بلغة أهله وقومه، أما الآن فإن الازدواج اللغوي قد حدّد التوسع الفكري بصورة عامة والشعري بصورة خاصة. هناك أيضاً الفنون التعبيرية الأخرى التي أخذت تزاحم الشعر كالقصة والرواية واللوحة والرسم والموسيقى، وواضح أنه من السهل لهذه الفنون أن تمرق إلى ذهن الشخص المستقبل دونما عناء أو إرهاق من ناحيته، أما بالنسبة للشعر فالأمر يختلف كثيراً، إن أقل ارتخاء في ذهن القارئ يشوه القصيدة ويفسدها عليه، ولا ريب أن القصيدة الحديثة تحتم على الشاعر أن يكون دقيقاً إزاء العلاقات المعقدة التي تلازم عصرنا، ذلك لأن تكوينها السيكلولوجي لا يسمح بأي تخلخل أو تهاون.

س: ما هي التيارات الحديثة التي تتجاذب الشعر الحديث الآن؟ هل تستطيع أن تغزل الشعراء العراقيين كلا إلى مدرسته؟

ج: ليست هناك مدرسة معينة تتوضح في أسلوب أي شاعر، إلا أن هناك

ملاحم تبين وتظهر في القصيدة العراقية، ولا يمكن لهذه الملاحم أن تعطي أية فكرة عن المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر.

س: ما هي العلاقة بين الشعر البابلي القديم والأبوزية العراقية والشعر الحديث التي يقال إنك وجدتها مؤخرا بخصوص موضوع التكرار الذي بحثته نازك الملائكة؟ وكيف تفسر أسبابها التاريخية؟.

ج: لقد قرأت بعض القصائد البابلية القديمة، واستطعت أن أمسك ببعض العروق التي تصل الشعر البابلي بالأبوزية العراقية، ومنها موضوع التكرار في الشعر العربي الحديث - وخاصة العراقي منه - الذي بحثته نازك.

والذي أعتقد أنه أن البيئة الجغرافية العراقية ذات الشكل المتكرر والمنظر المعاد في كل الأزمنة والأماكن - النهر والساقية والأشجار والصحاري - هي التي ثبتت اللون الواحد في قلب الشاعر العراقي وبالتالي جعلته يتكرر على مر العصور.

إن الأبوزية ما هي إلا امتداد للشعب البابلي القديم، نتج عن طبيعة الحوافز المؤثرة عليهما تأثيرا متشابها، وإن تأثر الشاعر اللاواعي بالشعر الشعبي العراقي من العوامل التي رسخت التكرار في القصيدة العراقية الحديثة.

ولا أريد أن أمر دونما ذكر لتأثير الشاعر ت.س. إليوت، على القصيدة العربية الحديثة بخصوص هذا الموضوع بصورة عامة.

س: أين مكان القصيدة العراقية في الشعر العربي الحديث؟ أما تزال تعتقد بطلانيتها وأولويتها؟ وما رأيك بشعراء البلدان العربية كثرار وأدونيس وعبد الصبور؟

ج: القصيدة العراقية لا تزال في المقدمة بالرغم من النواخذ الموصدة عليها، إنها تترعرع بصورة عجيبة، ولا أعتقد أنها ستأخر في المستقبل،

وإن شعراء البلدان العربية وإن توفرت لهم ظروف التعريف والظهور لن يستطيعوا سبق الشاعر العراقي. لقد حقق الأخيرة الكسب الأوفر للقصيدة الحديثة، ومن نظرة واحدة إلى شعره تستطيع أن تستنتج أنه لن يكف عن العطاء إطلاقاً.

أما بخصوص شعراء البلدان العربية، فقد تحدثت عن بعضهم وأشدت بالمحاولات التي يبذلونها.

س: هل تتوقع لشعر نزار الصمود بوجه التاريخ والزمن؟

ج: لا أعتقد ذلك، إن شعر نزار أشبه بالشيكولاته تحسه ما دام في فمك، إلا أن طعمه يزول عندما تنتهي من وضعه. وأنا شخصياً لا أشجع انتشار هذا النوع من الشعر، وإن كان شعر نزار لونا يحتاج الشعر العربي إليه، إن نزار وحده كاف. فحاجة المرء إلى الشكولاته ليست كحاجته إلى الماء والخبز وشعر نزار شكولاتته.

س: لم تلجأ إلى الأسطورة؟ ولماذا تؤكد عليها هذا التأكيد في كل قصيدة تكتبها؟.

ج: الواقع أن الشاعر الآن يعيش أزمته الكبرى. إنه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتخطيم مستمر لوجوده وإنسانيته.

إن واقعنا لا شعري ولا يمكن التعبير عنه باللاشعر أيضاً، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر. وإن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد. ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيراً.

س: لقد ذكرت في مقدمة قصيدتك (أغنية شهر آب) أن فيها محاولة جديدة، فما هو نوع هذه المحاولة؟ وهل صحيح أنها مسروقة من قصيدة إليوت (أغنية العاشق) كما يقول عبدالوهاب البياتي؟.

ج: لقد كانت قصيدة ذات بعدين. تقرأ معناها الظاهر، فتحس أنك تقرأ شعرا لا تعقيد فيه ولا غموض. غير أن هناك معنى آخر وراء السطح، إذا نفذت إليه ظهرت القصيدة في ضوء جديد. أما ما يزعمه الصديق البياتي من أنها مسروقة من قصيدة إليوت: (أغنية العاشق) فهو زعم لا يفيد شيئا سوى أنه يظهر مدى جهل البياتي بشعر إليوت -على أحسن الفروض- وأغراضه، في أسوأ الفروض. بقي أن نذكر شيئا مهما هو أن البياتي كان وما زال حتى الآن، في أحيان كثيرة عالة على شعر إليوت، وعلى شعري أيضا وأستطيع إثبات ذلك بالنصوص لا بمجرد الكلام المطلق على عواهنه. س: ما رأيك في الأغنية العراقية؟ ألا تحس بحاجتها إلى الشعر الجديد؟ ولماذا لا تساهم أنت مثلا في تغذيتها؟.

ج: نعم، إن الأغنية العراقية، في حاجة ماسة إلى الشعر الجديد. أما لماذا لا أساهم أنا مثلا في تغذيتها، فلأني لستُ شاعراً (غنائياً) بالدرجة الأولى، إني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة، وهناك سبب آخر أوجزه: فأقول المغنون والملحنون.. إن كثيرا منهم ممن لا يرتاح شاعر مثلي إلى أن يسلم إليهم شعره⁽¹⁾.

(1) مع الشاعر بدر السياب: مجلة (الفنون) العدد الثاني والعشرون - الأربعاء 4 كانون الأول سنة 1957، السنة الثانية، بغداد.

الحوار الثالث

س: الكلام عن الشعر، كالكلام عن النشاطات الإنسانية جميعاً، يحتاج إلى البدء بالتحديدات، وإلا اكتنفه اللبس والغموض. فهل لك أن تحدّد لنا رأيك في الشعر العالمي عامة والعربي خاصة؟.

ج: أعتقد أن كتابة الشعر شأنها شأن الرسم والموسيقى والنحت. حاجة ملحة من حاجات الإنسان. حتى الإله ذاته أحسّ بالحاجة إلى أن يخلق هذا الكون وما فيه من مخلوقات. وأعتقد أنه ما من إنسان تهيأت له الفرصة للاطلاع على الشعر العالمي كلّهُ أو أكثره. لقد اطلعتُ شخصياً على شيء من الشعر العالمي، ابتداءً بالشعر البابلي فالمصري القديم فالصيني والياباني والهندي والعبراني، إلى الشعر المعاصر الذي يكتب في عدد من اللغات الحديثة، ما يلبث الجيد منه أن يترجم إلى سواها، وخاصة الإنجليزية التي أجيدها. وقد دلّني اطلاعي هذا أن العواطف البشرية والمطامح والأشواق الإنسانية هي واحدة في كل مكان وزمان. إن الإنسان ليدّش حين يعثر عند شاعر مصري قديم -مثلاً- على معنى قرأه لشاعر إنجليزي معاصر.

أما الشعر العربي فإنه واحد من أعظم أنواع الشعر في العالم، وهو لو تهيأ له المترجم الذواقة المناسب لكان له صدى في العالم كبير.

س: قلت إن عواطف البشرية واحدة في كل مكان وزمان. فهل يقتصر الشعر على التعبير عن هذه العواطف وحدها أم يتعداها إلى سواها؟.

ج: لم أقل إن الشعر تعبير عن العواطف وحدها، وإنما قلت العواطف والمطامح والأشواق. وإنني لا أعتبر الفلسفة مثلاً سوى نوع من مطامح

الإنسان وأشواقه إلى معرفة أسرار هذا الكون. حتى السياسة نفسها يمكنها أن تدخل في عداد وظائف الشعر، شرط أن تكون سليمة الأفكار لا تدعو إلى سفك الدماء والاعتداء على أموال الآخرين وحررياتهم وحيواتهم الخاصة. فهي من هذا القبيل تدخل ضمن المطامح والأشواق الإنسانية، بل وضمن العواطف أيضا. أوليس توق شعب مستعمر إلى نيل حريته نوعا من الطموح والشوق؟ أليس هو عاطفة؟ إنه لكذلك كما أعتقد.

س: هل تظن أن الشعر العربي منذ مطلع النهضة حتى أواخر الأربعينات كان يعبر بصدق عن هذه العواطف والمطامح والأشواق؟

ج: أنا لست ممن يتكروا لثرائنا أو يبخسون الشعراء العظام الذين سبقونا قدرهم. نعم لقد عبر شوقي ومطران وصيدح وأبو ماضي وأبو شبكة وعلي محمود طه عن تلك المطامح والأشواق كما كانت تفهم في زمانهم. ولكن مطامح جيلنا وأشواقه قد أصبحت أوسع وأعمق. وإننا نحاول التعبير عنها، وقد ننجح حيناً ونفشل في أغلب الأحيان.

س: ما هي مطامح جيلنا التي تعتقد أن على الشعر المعاصر أن يعبر عنها؟
ج: مما يؤسف له أن الجيل المعاصر، لا في البلاد العربية وحدها وإنما في العالم كله، أصبح يعبر عن مطامحه وأشواقه بالسياسة الرخيصة، وليس بالفلسفة والفن. إذن فمطامح هذا الجيل العربي هي مطامح سياسية بالدرجة الأولى، ولكن الشاعر ليس بوقا سياسيا، إنه يعبر عن المطامح والأشواق الخالدة التي لا تتغير مهما تغير نظام الحكم أو الجو السياسي. إن انقلاب الشعراء الروس الشباب إلى التعبير عن ذواتهم يعطينا الدليل الأكبر على

أن السياسة لا يمكن أن تحدد عواطف الإنسان أو تقيدّها. إن الجيل العربي المعاصر من الشعراء يجد نفسه في حيرة. عم يعبر؟ وما الذي يهمل؟ إن السياسة مهمة. وعواطفه الذاتية مهمة، وظروفه الاجتماعية مهمة. لذلك ترى أغلب الشعراء يعبرون عن جميع هذه الأشياء.

س: ما هي الثورة التي قمت بها شخصيا في عالم الشعر العربي، وهل هي ثورة في الشكل أم في المضمون أم في كليهما معا؟

ج: إن مفهوم الثورة يختلف عند شخص عنه عند شخص آخر. فهناك من الثورات ما يهدف إلى تهديم القديم من أسسه وبناء شيء جديد مكانه. ومنها ما يهدف إلى ترميم الأجزاء المهدمة من الماضي وإضافة طوابق جديدة إليه. وإنني شخصيا من النوع الأخير من الثوار، أنا لست متمردا على تراثنا العربي العظيم، وإنما هدفت إلى استغلال إمكانيات ذلك التراث لإضافة أشياء جديدة إليه، إن كان ذلك بالمستطاع، وأعتقد أن الشيء الذي قمت به لم يكن إلا استغلالا لإمكانيات الوزن العربي. وإنني لم أكن مثلاً أصدق تعبيراً عن جوّي الخاص من ذي الرمة أو جرّان العود النميري أو سواهما من شعراء العرب المجيدين في التعبير عن أجوائهم الخاصة، كل ما فعلته أنني حاولت أن أغترف من الجو الذي أعيش فيه لا أن أستعير من الشعراء الذين قرأت لهم.

س: كثيراً ما قيل في شعرك إنه يخرج على العمود الشعري العربي، بينما تشدد أنت على أن ما قمت به لم يكن إلا استغلالاً لإمكانيات الوزن العربي. فهل لك أن توضح الأمر وتبدي رأيك بما يسمى الشعر الحر؟

ج. أولا يجب أن نصحح المقصود بكلمة العمود الشعري. فقد اتهم أبو تمام مثلاً في حينه بأنه خرج على العمود الشعري العربي. ولم يكن ما كتبه أبو تمام يختلف من حيث الشكل عما كتبه السابقون له ومعاصروه فالمقصود إذن بعمود الشعر هو طريقة استعمال المجاز والاستعارة. وهذا ما لم نخرج عليه حتى الآن. إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام، وقمنا نحن بالخطوة الثانية، بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر الذين تكثروا أسماءهم عن أن أعددها الآن. وعندما أقول (نحن) أعني بذلك جماعة الشعراء المحدثين.

س: مما تجاهرُ به دائماً هو أنك كنت شيوعياً ثم انتفضت على الشيوعيين وفي مرحلة ما كنت وجودياً يغلب على شعرك القلق مثلاً. بعدها أصبحت شاعر المعذبين في الأرض، شاعر الفقراء من فلاحين ومزارعين وعمال.. هل هذه المراحل صحيحة في تطور حياتك وشعرك؟ وهل هذا التطور هو غير القلب؟.

ج: أما أنني كنت شيوعياً فذلك ما لا أنكره وما يسهل علي تعليله. إن من يقرأ مثلاً كتابات فردريك أنجلز، وخاصة تلك الصفحات الحارة التي كتبها عن العهد الذي سيتحرر فيه الإنسان و(ينبذ وراءه الفاقة ظهرياً) لا يسعه إلا أن يؤمن بالفلسفة التي تهدف إلى كل هذه الأشياء الخيرة. وحين يجد هذا الإنسان أن التطبيق العملي لتلك الفلسفة (الخيرة) هو خلق للجحيم على الأرض، وهو مسخ للإنسان وقيمه، هو إنكار للأديان التي رفعت من قيمة

الإنسان حين جعلت خالق هذا الكون الهائل يهتم بالفرد، كل فرد، فيرصد حركاته وكلماته ويوجه خطاه ويعطيه الرزق والعافية، إنها بذلك تعطي الإنسان قيمة كبيرة لأنها تجعل منه محورا للكون. أما تحويله إلى مجرد رقم في (كولخوز) أو منظمة (كوموسول) وتقدير قيمته بمقدار عدد الأمتار التي يحرثها أو القنابل التي يصنعها للدولة فذلك تحقير له وإهانة وحط لقدره. هذا ما جعلني أكفر بالشيوعية، مضافا إلى ذلك ما اكتشفته بنفسني من أن الشيوعيين يضعون مصلحة روسيا السوفياتية والشعب الروسي السوفياتي فوق مصلحة بلادهم وشعوبهم.

ثم إن الإنسان لا يستطيع أن يحيا دون شيء يؤمن به. بعد أن كفرت بالشيوعية عانيت فترة ضياع كنت أبحث خلالها عن قيمة جديدة أو من بها. هذا ما يفسر ما دعوته بالفترة الوجودية من حياتي. ثم أدركت بعد ذلك أن القومية العربية تؤمن بنفس الأشياء التي زعم فلاسفة الشيوعية أنهم يؤمنون بها، وتحققها دون أن تسلب الفرد، كتعويض عن ذلك، إنسانيته وفرديته وإلهه. هذا ما يفسر عظمي على المعذبين في الأرض، لأن العالم العربي يزخر بهم إلى يومنا هذا.

س: قيل عنك إنك شاعر المأساة وأن قصائدك هي أناشيد جنائزية، فما هو سبب ذلك، إذا صحَّ الأمر؟.

ج: إن من يعيش في الظروف التي كان الشعب العراقي تحت ظل نوري السعيد ثم عبد الكريم قاسم يعيش بها، ومن يرى قطاعات كبيرة من الشعب العربي في كل مكان تعيش في ظروف مشابهة لها، لا يسعه إلا أن يكون

شاعر مأساة، وأن تكون قصائده أناشيد جنائزية، خاصة إذا كانت حساسيته أقوى من عنفه وثوريته. نعم لقد كنت شاعر المأساة، مأساة الشعب العربي. وكانت قصائدي، فعلاً، أناشيد جنائزية! (1)

(1) حديث مع الشاعر العراقي بدر شاكر السياب: إعداد: رواد طريه، مجلة (باريس العربية) سنة 1963 - (ضاح مني غلاف العدد، فليس لدي رقم العدد ولا الشهر بالضبط) وقد أكد لي الأستاذ رواد طريه - أثناء انعقاد مهرجان المربد الشعري السادس ببغداد - أن الحديث قد تم أثناء وجود السياب بباريس، وفي غرفة الفندق الذي كان يقيم به. راجع كذلك: عيسى بلاطه: بدر شاكر السياب، حياته وشعره - ص 148. بيروت 1971.

الحوار الرابع

س: نوّد لو تحدثت الآن عن قضية الشعر الحديث.

ج: الحق.. أن تجربة الشعر الحديث بدأت منذ زمن شوقي، فحين كان شوقي في الحياة كان هناك نفر من الشباب يحاولون التفتح على العالم كله، على الغرب والشرق، بينما وقف شوقي على الشعر العربي القديم والتراث القديم وخاصة في عهده الزاهرة، وخاصة في العصر العباسي.

في نفس وقت شوقي كان هناك شباب مجلة (أبولو) الذين برز منهم فيما بعد علي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل وحسن كامل الصيرفي والدكتور إبراهيم ناجي ولفيف آخر من الشعراء.

طبعاً كان هناك الشعراء المهجريون الذين كانوا أكثر تفتحاً نوعاً ما على الحضارة الحديثة وعلى الغرب بصورة خاصة ولكن يعيهم أن أسلوبهم كانت تسوده ركافة لا أحبذ أن تسود الشعر. ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وهنا كانت الضجة الكبرى. لقد أحدثت الحرب العالمية الثانية رجّة كبرى في حياة العالم كله وفي حياة الوطن العربي بصورة خاصة؛ ففي العراق كانت ثورة 1941 الوطنية ثم اندحار الثورة واحتلال الإنجليز للبلاد من جديد، وكذلك الحال في سوريا وفي لبنان وفي كافة أنحاء الوطن العربي، فصار لدى الشباب تمرد على الأوضاع السائدة السياسية منها والاجتماعية وأرادوا أن يعبروا عن هذه الثورة بأسلوب ثائر أيضاً لكنه غير منفصل عن القديم لأنهم يعرفون أنهم يستمدون القوة من تراثهم وأنهم إن انفصلوا عن هذا التراث ماتوا كما تموت الشجرة إذا انفصلت جذورها عن الأرض.

س: اتفق أن هناك محاولات لإجهاض تجربة الشعر الحديث، من هذه محاولات مجلة (شعر) التي نادى دائما بالانفصال عن التراث العربي والتي وقفت موقف العداء من هذا التراث، فهلا تحدثنا عن هذه التجربة على اعتبار أن لك علاقة سابقة بهؤلاء الناس؟.

ج: الحق.. أن حركة تجربة (شعر) كانت في أول بدايتها تبشر بخير كثير وقد ساهم في الحركة (في المجلة) في أول بدايتها عدد من الشعراء الذين لا يستطيع أحد أن يشك بإخلاصهم للعروبة وللقومية العربية أمثال: نازك الملائكة والدكتور خليل حاوي وأنا أيضا والسيدة سلمى الخضراء الجيوسي وعدد كبير من الشعراء. لكن في فترة لاحقة أخذت الحركة تنح شيئا فشيئا نحو الغرب دائرة ظهرها للشرق وللتراث العربي بصورة خاصة. وحتى الشعر الغربي الذي كانت تترجمه هذه المجلة كان يضرب على وتر معين، كان يمتاز بالركاكة وعدم الترابط والغموض الذي لا يبرره شيء وغير ذلك كأنما كانوا يريدون أن يقولوا لنا هذا هو الشعر فاكتبوا مثله.

إن في الغرب عددا من الشعراء الكبار، لكنهم لم يترجموا لهم ما عدا (كما أتذكر) قصيدة سان جون بيرس التي ترجمها الشاعر أدونيس وعنوانها: (ضيقة هي المراكب). هذه هي القصيدة التي هزنتني من بين القصائد التي ترجمت في مجلة (شعر).

ربما كان الحافز ليس سياسيا محضا، يجب أن نحسن الظن قليلا بالناس؛ أعتقد أن ضعف الشعراء وضعف أدواتهم الشعرية هو الذي جعلهم يضربون على هذا الوتر ليبرروا ضعفهم بأنهم شعراء كبار وأن مثلهم في

الغرب يكتبون على نفس النمط وبنفس عدم الترابط وبنفس الركاقة والتفاهة وأنهم شعراء كبار.

س: أستاذ بدر.. ألا تعتقد أن تبنيهم لقيم النقد الغربية فيه شيء من التجاهل للواقع العربي وفيه شيء من عدم تصوير هذه النظريات أو هذه القيم بحيث يستطيعون ربطها بقيم النقد العربي القديم؟.

ج: الحق.. أن الذي يطلع على النقد العربي القديم في عهوده الزاهرة وليس في عهود انحطاطه. في عهود البيان والبديع مثلاً، الذي يقرأ كتاب: (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) أو يقرأ (الموازنة بين أبي تمام والبحري) أو غير ذلك من كتب النقد تروعه هذه النظرات الصائبة التي تضارع في عمقها بل وربما زادت في عمقها وفي دقتها وفي صحتها وفي جماليتها وبين ما يكتبه النقاد الغربيون، إنما لو فهمنا تراثنا، لو تطلعنا على تراثنا اطلاعاً حقيقياً لوجدنا أن عندنا كل ما يمكن الإنسان أن يفتخر به، ولكن جماعة مجلة (شعر) لسبب من الأسباب يظنون أن كل ما هو عربي عظيم ورائع وكل ما هو عربي تافه وضعيف وركيك.

س: أستاذ بدر.. أنت هنا تحث على ارتباط التجربة الحديثة للشعر بالتراث بينما يبدو أنك في كثير من قصائدك كنت تنحو إلى الرموز الغربية الأليمة منها بوجه خاص. هذه الرموز التي تحتاج إلى شروح والتي هي أبعد ما تكون عن الواقع العربي، فلماذا اتجهت إلى الرمز اليوناني ولم تتجه إلى الرمز العربي في الأغلب؟.

ج: سؤال وجيه وأنا مسرور به وإنه يتيح لي الفرصة لأجلو الغموض عن

هذه الناحية. من المعروف أن ما يصح أن يتخذ رمزا هو حصيلة ديانات وثنية أو ديانات تأثرت بالوثنية. كما يعرف الإنسان حين يقرأ كتاب (الغصن الذهبي) للسير جيمس فريزر، فيرى أن كثيرا من الطقوس الوثنية قد تسربت إلى المسيحية. أما الوثنية العربية فهي التي جاء الإسلام ليحاربها وأن التاريخ العربي والمجد العربي لم يزدهر ازدهارا إلا (طبعاً كانت حضارة عربية قبل الإسلام).. ولكن أزهى عصور العرب أجمعين هو العصر الذي جاء منذ ظهور النبي محمد إلى أن هجم هولاكو على بغداد في أواخر أيام العباسيين، فاستعملنا لهذه الرموز يعتبر تحدياً للإسلام العظيم وللقومى العربية التي تركز ارتكازاً وثيقاً على الإسلام، فلا نستطيع أن نستعمل اللات والعزى وغير ذلك من الأساطير، ويعتبر هذا تحدياً للقرآن وللإسلام ولكل ما هو عظيم في تراثنا.

س: أستاذ بدر.. هل يقتصر الرمز على الوطنيات؟

ج: هناك طبعاً عدة أنواع من الرموز، بعضها نستطيع أن نسميها رموز الأحلام (ما يجلب الأحلام)، ففي الأحلام مثلاً وربما في تفسيرها ما يدل على ذلك، مثلاً إذا رأى الإنسان في حلمه حيّة فإن ذلك رمز للعدو، أو كما في (قصص لافونتين) مثلاً يرمز الأسد بكذا ويرمز الثعلب للمكر والدهاء ويرمز الأرنب مثلاً.. وكل حيوان يرمز إلى شيء. هناك رموز ولكن الرموز الوطنية التي أعنيها ترتبط بخطط ليست مجرد حيوان أو إنسان أو تمثال يرمز للعدالة يرمز إلى الحرية أو إلى النور وإنما يرمز إلى قصة. وقد جاء العلم الحديث ليثبت عمق هذه الرموز، مثلاً لقد اتخذ أوديب الذي قتل أباه ثم

تزوج أمه رمزا لحالة الطفل في سنينه الأولى حين يتعلق بأمه تعلقا أشبه ما يكون بالغرام ويكره أباه ويغار منه كما كانت حالة أدويب . بينما الرموز الأخرى مثلا بالظلام للاستبداد السياسي وبالشمس وبالصبح وكذلك الحرية فهذه رموز ساذجة كما أعتقد.

س: كيف نستطيع أن نستخلص رموزا من تراثنا العربي لنربط تجربة الشعر الحديث بهذا التراث برباط أشد وأوثق؟.

ج: لا أعتقد أن الرموز ضرورية مئة بالمئة، يستطيع الشاعر أن يعبر عن أعمق الأفكار دون أن يلجأ إلى الرموز. ولكن نشوء الرموز (هذه الحقائق يجب أن نذكرها أيضا) نشأ الرمز أول ما نشأ في العراق وكان السبب سياسيا محضا، ولقد كنا نحاول في زمن نوري السعيد (في زمن العهد الملكي المباد) أن نهاجم هذا النظام ولكننا كنا نخشى أن نهاجمه صراحة فكنا نلجأ إلى الرمز تعبيرا عن ثورتنا عليه، ثم -طبعاً- شاع الرمز بصورة أعمق ربما ولأغراض غير سياسية، لأن الأغراض السياسية ليست عميقة.. أغراض زائلة مؤقتة.

س: أستاذ بدر.. إذن كيف نستطيع أن نربط تجربة الشعر الحديث بالتراث العربي دون اللجوء إلى الرمز؟

ج: نستطيع أيضا أن نربط الشعر الحديث العربي بالتراث العربي مع اللجوء للرمز إذا عكفنا على دراسة الشاعر العربي العظيم (أبو تمام).

كل ما في التاريخ العربي مما يصلح أن يكون رمزا في شعر من أعمق وأجمل الشعر، لقد أشار إلى شعراء آخرين.. إلى أبيات من عندهم وأشار

إلى حوادث تاريخية.. وأشار إلى أشياء كثيرة. مثلاً في قصيدة (عمورية) نستطيع أن نلمح بعض هذه الرموز وفي قصائده الأخرى نستطيع أن نلجأ إلى التاريخ العربي القديم ففيه كثير مما يصلح أن يكون رموزاً.

س: إذن.. أنت تقول بأننا يجب أن ندرس هذا التراث وككل، حتى نستطيع أن نتأثر به ونربطه بالتجربة الحديثة.

أستاذ بدر، سؤال أخير حول أثر المرض في شعركم، وهو سؤال كلنا نود أن نسألك إياه.

ج: أعتقد أن المرض كسواه من الحوادث تجربة عميقة، خاصة إذا كان مرضاً كمرضى استمر مدة سنوات ثلاث وعانيت خلاله تجارب مريرة اضطرت إلى استجداء الطغاة وإلى التفكير بلقمة الخبز وقرص الدواء لليوم الثاني، وعانيت فيه أشياء مريرة كثيرة، طبعاً خلفت كل هذه الأشياء أثرها في شعري وتلمح بعض قصائد هذه التجربة المريرة في ديواني (المعبد الغريق) ولكن هناك ديوان من دواويني كان بأكمله تقريباً تعبيراً عن تجربة المرض وهو ديوان (منزل الأبقان)، ولديّ ديوان أفكر بنشره في القريب. فيه كثير أيضاً من تجربة المرض⁽¹⁾.

(1) ألف باء تنفرد بنشر: حوار مع السياب، إعداد: خزعل الماجدي، مجلة: ألف باء (بغداد) العدد 431 - السنة التاسعة، 22 كانون الأول 1976.

ملاحظة: بعد عددين من نشر الحوار (العدد 434) بحث الأستاذ ياسين النصير بإيضاح جاء فيه أن المقابلة مع السياب سجلت في عام 1964 وهو التسجيل الوحيد لصوت السياب، وقد أهدى الشريط إلى وزارة الإعلام لضمه إلى مخلفات السياب، كما أذيع عدة مرات من إذاعة بغداد والكويت، وأن خزعل على الماجدي نقله من أرشيف الإذاعة إلى (ألف باء) على أنه هو الذي (عثر) على المقابلة وأنها تنشر في المجلة لأول مرة، رغم نشرها سابقاً - في مجلة (الأجيال) عام 1972.

الحوار الخامس

س: بماذا تأثرت في دواوينك؟

ج: في فترة الشباب من الطبيعي أن يقول الإنسان الغزل وذلك في الديوان الأول، وفي الديوان الثاني كنت غريبا وأحس بالغربة وإني أحن إلى شيء.

س: كيف ترون رسالتكم في الأدب العربي؟ وما هي رسالة الشاعر العربي؟

ج: أنا أدين بأن الالتزام ينبع من نفس الأديب وهو تعبير عن ظروف سياسية أو اجتماعية. فالتونسي ليس تونسيا فقط فهو تونسي وعربي فيعبر عن مشاكل بلاده ثم مشاكل البلاد العربية، الانطلاق من الخاص إلى العام. والشعر أكثر حساسية من القصة فإذا كان القصص أو كانت المقالات تتحدث عن القضايا العامة فالشاعر أكثر حساسية ينطلق من ذاته في صدق.

س: هل الغزل الذي في شعرك صادق؟

ج: فهو صادق وإلا لما كان داعي لكتابته.

س: كيف تعرفون الشعر؟

ج: ربما كان الشاعر أعجز الناس عن تعريفه ونستطيع أن نقول هو لغة يغلب فيها المجاز وهو تعبير يعبر عن العواطف ثم عن الأفكار، وأن يكون موزونا. وأنا ضد الشعر الذي بدون وزن.

س: من هو أحسن شاعر عندك؟

ج: من الصعب الحكم بذلك لأن لكل شاعر مميزات وخصائصه ويمكن أن نسمي أكثر من واحد مثل نازك الملائكة وفدوى طوقان، وخليل حاوي وأدونيس، ومن تونس لا أعرف سوى الشابي.

س: إذا قارنا بين النهضة الحديثة في الشعر، والعصر العباسي فما الذي تخير؟
ج: الشعر العربي الماضي أحسن. ما زالت الأمة العربية لم تنجب شاعرا
يضاهاى المتنبي أو أبا تمام أو طرفة وغيرهم. وزمان الشعر قد انقضى. فالعصر
ليس متهيئا إلا للشاعر الكبير جدا حتى يعبر عن العصر.

س: ما هو سبب التغزل بالموت؟

ج: ظروف حياة الشاعر غير سعيدة فيتصور أن السعادة ستكون في الموت.

س: ما هو أحسن ما تعتز به من شعرك؟

ج: ..

ذكرت مقابر الأطفال

تلوذ بكل سفح، نام فيها دون أنداء

ولا قُمُط، صغاراً من حصاد الجوع والداء،

لقد رضعوا من الثدي الذي لم تُبلِّه الأجيال،

وناموا في حمى الأم التي لا يستوي الأطفال

ولا الأشياء إلا في حماها، في حمى ترَبٍ وظلماء.

س: كيف حالة الشعر في العراق؟

ج: الآن يمر الشعر في العراق في حالة استيقاظ من نوم. وعلى العموم

الشعر انتكس بعد ثورة تموز بسبب الضغط على الأفراد وكان الإرهاب

يضطر إلى اللجوء إلى الرموز والشعر الرمزي⁽¹⁾.

(1) جريدة العلم - (الرباط) العدد 5958 - 2 سبتمبر 1966 - السنة العشرون ص 4.

ملاحظة: قدمت الجريدة هذا الحوار بالكلمة التالية:

قبل أن يموت الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب، أعطى حديثاً للجريدة (العمل) التونسية. ولنا ندري ما الذي جعل الحديث
لا ينشر منذ ذلك الحين حتى الأسابيع الأخيرة، حيث ظهر هذا الحديث، وفيه يعلن السياب آراءه في كثير من القضايا الأدبية.

الناشيء

الفصل الثالث

الناشيء

مناقشات حول الشعر المعاصر

تعليقان

لفت نظري في الكلمة التي نشرها الصديق الأستاذ كاظم جواد في العدد الماضي من (الآداب)، تحت عنوان (بين التأثير والتشويه والسرقة) قوله: متحدثاً عن قصيدة (الملجأ العشرون) (للشاعر البياتي).. فأجمل ما فيها فكرتها، فكرة تبادل اللاجئين العرب رسائلهم عن طريق المذيع.. والفكرة بحذافيرها مسروقة من قصة (أشباح بلا ظلال).. للقاص العراقي نزار سليم.

إن من يقرأ القصة المذكورة بإمعان يجد أن الفكرة الرئيسية التي تدور عليها ليست (فكرة تبادل اللاجئين العرب رسائلهم عن طريق المذيع)؛ هذه الفكرة البسيطة، وحسب. وإنما هي أعمق من ذلك، وأحفلى بالعنصر الدراماتيكي، هي أن النكبة، نكبة فلسطين، قد مرت على العرب كما تمر النسمة العابرة، ولم يتبق منها سوى (صحتنا جيدة، وما زلنا بخير). كأن الدماء لم تسفك، والأعراض لم تنتهك، والفلسطينيين لم يشرّدوا، إلا ليقبوا (في صحة جيدة). وماذا يهم بعد ذلك، ما داموا (في صحة جيدة؟!).

وقد تأثر عبدالوهاب البياتي بهذه الفكرة، وحاول نظمها في قصيدة. وكان المنتظر منه -بعد أن تهيأت له المادة الخام- أن ينجح في إبراز هذه الفكرة أكثر حتى من نجاح القاص ذاته. فهل وفق على ذلك حقاً؟ سوف

أنقل للقارئ لمحات خاطفة من قصة نزار سليم ليقارن بينها وبين قصيدة (الملجأ العشرون)، ليرى بنفسه كيف فشل عبدالوهاب في استعارة هذه الفكرة كما ينبغي، وكيف قصر عن التعبير عن جو المأساة: صوت المذيع.. بصوت روتيني: والآن سيداتي وسادتي رسائل اللاجئين (يَدُ رَخِيَّةٍ بَضَّةٌ بأساور براقه تدير المؤشر إلى محطة أخرى ريثما تنتهي الرسائل!!) ثم يصف القاص أشباح اللاجئين في ملجأ الرافدين رقم 3. و(المذيع يملي على فتاة ما يجب أن تقوله: أنا زينب، صحتي جيدة، أسأل عنكم).

وفي الملجأ نرى أم زينب تبكي: (فهي لا تفهم من هذه العبارة سوى أن زينب على قيد الحياة. كيف تأكل؟ أين تنام؟ كيف تعيش؟؟).

وتتوالى الرسائل، حتى يأتي دور بطلة القصة وهي (فتاة في السادسة عشرة لا تعرف ما تفعل) ويلقنها المذيع فتقول: (أنا أمينة ملحق صحتي جيدة) و(قبل أن تتم الجملة تجهش بالبكاء. المذيع، باضطراب، يغلق الصمام: ما هذا؟ من قال لك أن تبكي؟؟.. كل من في الغرفة يلوم أمينة، إن هذا لا يليق، ماذا يقول أهلنا والناس؟).. ثم ينتقل المذيع إلى إذاعة (المذكورة الاحتجاجية التي قدمتها جامعة الدول العربية).. وأمينة تخرج من دار الإذاعة وهي تتذكر أبائها المدفون في فلسطين، وأمها الباكية في الملجأ وهي تدمدم باستمرار البيغاء، لا تعي ما تقول: أنا أمينة صحتي جيدة.. أسأل عنكم.. صحتي جيدة، أنا أمينة بنت ملحق، أنا بنت ملحق وهي تمشي على ضفة بردى والناس تسير بقربها فتتظر إليها بإشفاق.. ورفعت يدها إلى صدرها فحسبها أحد المارة تستعطي فابتعد عنها وهو يصيح: اشتغلي!

لماذا لا تشغلين؟، هي! هي بنت ملحس تشتغل؟ وترددت في ذهنها تلك الجملة بإصرار من لا يفكر بشيء معين ولكنه يفكر بكل شيء دفعة واحدة: صحتي جيدة.. وأنا أمينة بنت ملحس.

ولفت نظري في العدد نفسه كلمة بعنوان (الشعر الحر أيضا) قال كاتبها فيها: لقد اندلعت الشرارة الأولى في موضوع الشعر الحر حين أراد بعضهم أن يضع السياب على عرش الشعر الحر في العراق!.. فكتبت الآنسة نازك الملائكة في العدد الأول -السنة الثالثة عشرة- من مجلة (الأديب) مقالا بعنوان (حركة الشعر الحر في العراق).

الحق أن أحدا لم يحاول (وضع السياب على عرش الشعر الحر في العراق). ولم تكتب الآنسة نازك الملائكة مقالها ذاك إلا كرد فعل لمقال نشره نهاد التكري في (الأديب) بعنوان (عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث) أنكر فيه دور نازك في النهضة الشعرية الحديثة، كما أنكر أدوار عشرات سواها من الشعراء العرب. وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ (علي أحمد باكثير) هو أول من كتب على طريقة (الشعر الحر) في ترجمته لرواية شكسبير (روميو وجوليت) التي صدرت في كانون الثاني عام 1947، بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات كما يقول المترجم. وإذا تحرينا الواقع مرة أخرى، وجدنا أن ديواني الأول (أزهار ذابلة) الذي طبع في مصر، وصل إلى العراق في شهر كانون الثاني عام 1947، مع العلم أن قصيدة (هل كان حبا) المكتوبة على طريقة الشعر الحر قد كتبت قبل طبعه بما لا يقل عن شهرين -إذا كانت المسألة مسألة حساب فقط- وبأكثر من عام كما هي الحقيقة. ثم إن الآنسة نازك تقول إن الصحف لم تنشر شيئا من الشعر الحر في الفترة

الواقعة بين ظهور ديوان (أزهار ذابلة) وقصيدتها (الكوليرا) - التي هي ليست من الشعر الحر كما سئبت في مناسبة أخرى وبصورة مفصلة - وبين صدور ديوانها شظايا ورماد. ولكن الواقع خلاف ذلك. فقد نشرت أنا في تلك الفترة ما لا يقل عن خمس قصائد من الشعر الحر في الصحف البغدادية والنجفية، كما نشر بلند الحيدري قصيدة أو أكثر في مجلة الأديب وهناك حقيقة لم يبق من مجال لكتمانها هي أن الشعراء العراقيين الذين كتبوا على طريقة الشعر الحر لم يتأثروا خطي نازك ولا خطي باكثير، وإنما تأثروا خطي كاتب هذه السطور، من حيث الشكل، وفي الوسع إثبات ذلك. ومهما يكن، فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم. وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له - إن لم يوجد - أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية. ومتى كانت الأبحر العربية القديمة ملكا لشاعر دون آخر؟، إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات متشابهة بين بيت وآخر.. إنه بناء فني جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق (الميوعة الرومانتيكية) وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به. ولكن متواضعين ونعترف بأننا ما نزال جميعا في دور التجربة، يحالفنا النجاح حيناً ويصيبنا الفشل أحيانا كثيرة، ولا بد للشاعر الذي قدر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي أن يولد ذات يوم مكبرا جهود الذين سبقوه. ولعله ما زال لم يمسك القلم بيده حتى الآن⁽¹⁾.

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد السادس - حزيران (يونيو) 1954 - السنة الثانية.

علنا ننتهي من هذا!

كنت أود لو أن الصديق الأستاذ كاظم جواد أطلعني على رده الذي رد به تعليقي على ما كتبه حول (الملجأ العشرون)، ونحن اللذان لا يكاد يمر يوم دون أن نلتقي، حتى إذا أقنعتة بصحة رأيي، لم ينشر رده ذاك، أو أقنعتني هو بصحة رأيه كان في رده الختام.. فإن صفحات (الآداب) أغلى من أن نشغلها بموضوع كهذا.

مما لا ريب فيه أن هناك فرقا بين موضوع قصيدة أو قصة ما وبين فكرتها. إن (ظاهرة تبادل اللاجئين العرب رسائلهم عن طريق المذيع) هي موضوع قصة الأستاذ نزار سليم. أما فكرتها فهي كيف أصبح اللاجئين العرب محض أصدقاء وأشباح، وانطوت المأساة الكبرى.. لقد أصبحوا أشباحا بلا ظلال. وإذا كان عبدالوهاب البياتي قد (سرق) فكرة تلك القصة ثم نظمها فإنه قد سرق الفكرة القائلة إن اللاجئين ضحايا المأساة الكبرى، لم يعودوا غير أصدقاء وأشباح، وليس الفكرة القائلة إن اللاجئين يتبادلون رسائلهم عن طريق المذيع.

أما إذا كان الأمر غير ذلك، فالأجدر بنا أن نصوغ المسألة غير هذه الصياغة، فنقول إن نزار سليم والبياتي قد تعرضا لتجربة واحدة فقد سمع كلاهما رسائل اللاجئين تذايع فعبرا عنها ونجحت القصة وفشلت القصيدة. ولكننا إذا أمعنا النظر في القصيدة، تبينا أن رأيي المتواضع هو الصائب وحسبنا دليلا هذه المقتطفات من القصيدة: (... وكنا هائمين بلا ظلال ما زلنا بخير والعيال - والقمل والموتى - يخصون الأقارب بالسلام. لا شيء

يذكر، لم تنزل يافا إلخ). فاللاجئون أشباح بلا ظلال، وأن المأساة قد انتهت دون أن تخلف سوى هذه الأشباح والظلال. فليس هناك من جديد، لا شيء يذكر، وما زالت يافا يعيث بها اللصوص الصهاينة ويقتلون أبناءها الخ..

لقد أراد عبدالوهاب أن يحمل عبارته (والقمل والموتى) تلك السخرية المريرة التي تقطر بها قصة نزار. ولكن عبارته كانت أضعف من أن تتحمل ذلك. هذا هو رأيي وللقرءاء أن يحكموا.

أما قول الأخ كاظم عن قصيدتي (هل كان حبا) إنها ليست من الشعر الحر وأنها أقرب إلى الموشح، إذ ليس فيها أي تحرر من القافية، ثم الأبيات التي استشهد بها ليثبت رأيه، فأمر يحتاج إلى الوقوف قليلا عنده.

في الموشحات - أو بالأحرى، في بعضها - تنوع في عدد التفاعيل ولكنه تنوع مقيد، وكذلك شأن القافية: أي أن كل مقطع من مقاطع إحدى هذه الموشحات، صورة طبق الأصل للمقاطع الأخرى، من حيث ترتيب القوافي وتوزيع التفاعيل على الأبيات. وهذا هو ما دعاني على القول بأن قصيدة (الكوليرا) لا تعدو كونها موشحا. أما قصيدتي (هل كان حبا) فإن كل مقطع من مقاطعها يختلف عن بقية المقاطع من حيث ترتيب القوافي، ومن حيث توزيع التفاعيل على الأبيات. وهذا ما أفهمه من (التحرر من القافية)، إذ أنني لم أكتب حتى الآن قصيدة غير مقفأة Blank Verse وفي وسع الأخ كاظم أن يرجع إلى القصيدة فيقرأها كلها لا مقطعا واحدا منها، ليدرك صحة ما أقول⁽¹⁾.

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد الثامن - أغسطس 1954 - السنة الثانية.

هذا النقد (الحديث)!!

كنا نأمل أن تحيل مجلة (الآداب) عددها الشعري إلى ناقد من نقاد الشعر المعروفين ليقرأه فيعلق عليه بما ينصف به كل من ساهم في هذا العدد الممتاز. ولكنها، لسبب ما، أحالته إلى الأستاذ رثيف خوري وهو -في رأيي- ليس من نقاد الشعر البارزين. والأستاذ رثيف خوري أديب كبير وإني به لمن المعجبين. ولكنه كما قال عن نفسه (له في كل عرس قرص (أو في كل مأتم ميت كما نقول في العراق) في النقد الأدبي والقصة والمقالة السياسية، والاجتماعية، والشعر أيضا). فقابليته متوزعة هنا وهناك، فهو ليس بالناقد المبرز والقصاص المبدع ولا الشاعر الكبير.. وإن كان بمجموعه أديبا كبيرا وهو لم يزاوِل نقد الشعر إلا مزاولة نظرية. وأعني أنه أعطانا مفاهيم ومقاييس في الشعر، ولكنه لم يطبقها على شعر شاعر بذاته أو شعر جملة من الشعراء. وحاول أن يطبق هذه المقاييس وتلك النظريات على شعر العدد الشعري من الآداب فأخفق وليعذرني الأستاذ الخوري وليعذرني القراء أيضا إذا وجدت من المتعذر على أن أطلق وصف (ناقد للشعر) على من يقرأ قصيدة (الناس في بلادي) للسيد صلاح الدين عبد الصبور فيعجبه منها (انتباهه -أي السيد عبد الصبور- للإمكانات الكامنة في وزن الرجز التام والمجزوء).. دون أن يحس بوجود اثني عشر شطرا محتلة الوزن في قصيدة من أربعين شطرا: فقد عطش السيد عبد الصبور الياء في البيت الأول من قصيدته.

الناس في بلادي جار حون كالصقور.. ثم أعقبه بهذه السلسلة:

1- وطيبون حين يملكون قبضتي نقود.

2- ويطرقون.

3- وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين.

4- وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع.

5- وفي مساء خافت الأصداء جاءه عزريل.

6- ومد عزريل عصاه.

7- وفي الجحيم دحرجت روح فلان.

8- ووسدوه في التراب.

9- لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن).

10- من يملكون مثله جلاباب كتان قديم.

11- ومد للسما زنده المفتول.

أما عن (انتباه) السيد عبدالصبور للإمكانات الكامنة في وزن الرجز التام منه والمجزوء فالأحرى بالأستاذ الخوري أن يرجع إلى العدد السادس من (الآداب) عام 1954 فيقرأ (أحد والحرية والربيع) للزميل الشاعر الأستاذ كاظم جواد و(أنشودة المطر) لكاتب هذه السطور، وكلتاهما من وزن الرجز التام والمجزوء مستغلا خير استغلال!! والأغرب من ذلك أن الأستاذ الخوري لم ينتبه لـ(انتباهنا)!! -أنا والأستاذ كاظم جواد- إلى إمكانات الرجز في العدد الشعري ذاته!!

ولم يلتزم الأستاذ الخوري في نقده لقصائده العدد الشعري نهجا معينا من النقد. فهو تارة يهتم بلفظه معينة في قصيدة ما، تاركا ما عداها. وهو تارة يهتم بالموضوع وحده فيتهم شاعرا -كالقباني- بـ(الحطة).. ناسيا أنه

مكلف بنقد الشعر لا بنقد أشخاص الشعراء. ورأينا الأستاذ الخوري يأخذ على الشاعر الأفريقي المبدع الأستاذ الفيتوري وصفه الحلم بالعاطفي دون أن يأخذ على الآنسة نازك الملائكة وصفها الحليب بد (الترف) من رأى حليبا ترفا أيها الناس؟! -أو قولها- وهي تخاطب القمر (المضيء): يا فضة كالضياء لينة!! مفسرة الماء بالماء.. عدا تكرار التشابه والأخيلة والتنافر في الصورة الشعرية الواحدة. هذا إذا لم نثر على من يحابي شاعرة تعيش في القرن العشرين وتكتب مثل هذا الشعر الذي ياباه حتى القرن الثامن عشر لنفسه.

وهو يعجب بلفظة (انداح) في قصيدة السيد عبد الحميد عيسى، بينما يهمل العناصر المهمة، التي تكون الشعر الحق، في قصائد عدة لا يمكن لقصيدة السيد عيسى أن تطمع بالوقوف حتى في ظلها. ويخل على الشاعر القومي المبدع الأستاذ سليمان العيسى بلفظة أستاذ أو شاعر في حين يسبغها على من هم دونه كثيرا. ثم يقول إنه لا يجد مبررا للتكرار الموجود في قصيدة الأستاذ كاظم جواد (الشمس تشرق على المغرب) (يناديك، يناديك، يناديك، يناديك) في حين أني أراه موفقا غاية التوفيق في هذا التكرار الذي كأنه رجع الصدى لعاشقة تنادي حبيبها بين التلال وفي الوهاد. وأين النشاط في انتقاله من وزن الهزج إلى الرجز بعد تلك الوقفة - التي تشبه الصمت الموسيقي - التي لا بد أن تعقب هذه الحشجة (سنقتص، سنقتص، سنقتص).

وأخيرا يجيء دوري!! إني على ثقة من أن ما قرأه الأستاذ رثيف خوري

من شعري لا يسمح له بأن يقول (إلا أنه حين يحاول النهوض بما يعرف أنه الواجب تخونه مقدرته. فيحس قارئه أنه قصد إلى شيء أروع وأتم مما استطاع إلى تحقيقه سبيلا، فقد ترك شيئا كثيرا وراء ما قاله لم يوفق إلى قوله). فهل قرأ الأستاذ الخوري (حفار القبور) و(الأسلحة والأطفال) و(المومس العمياء) و(أنشودة المطر) و(المخبر)؟ وسواها وسواها من القصائد الطويلة والقصيرة؟ لقد كنت، على وقت قريب، أبرم بنفسي لأني أستفيض في الموضوع الذي أعالجه، فأقول كل ما عندي. لأن الشاعر الحق هو من يقول خير ما عنده لا كل ما عنده أو كل ما يمكن أن يقال. ومن هنا أكد كبار النقاد على الضبط Control وعدوا جموح الخيال عيبا. إن الشاعر الحق هو الذي يشعر بأن لديه أشياء أخرى لم يقلها. وهو لم يقلها لا لأنه (لم يوفق) إلى قولها، ولكن لأنه يعتبرها من نافلة القول. وكيف يستطيع الأستاذ الخوري أن يقول عن مقاطع متناثرة من ملحمة ما زالت قيد الكتابة كـ(رويا فوكاي): إن الموضوع حتى في هذا المقطع ليتحمل أكثر كثيرا مما أخرج لنا؟ إنه شيء بديهي أن الموضوع يتحمل أكثر كثيرا مما قلته في هذه المقاطع وإلا لما جعلت مأساة هوريشيما موضوعا للملحمة سوف تستغرق مني سنوات. ولكن: أعزو الأستاذ رثيف ذلك إلى أنني لم أوفق إلى قول هذه الأشياء الكثيرة؟ وأقولها كرة أخرى أن عيبي هو الاستفاضة لا ترك أشياء كثيرة يمكن أن يقال دون أن أقولها وكان الجواب يحتم على الأستاذ رثيف خوري أن يعقد مقارنة بين القصائد المنشورة في العدد الشعري، فيقيم كل قصيدة بالنسبة إلى مفهوم الشعر بأوسع معانيه وبالنسبة إلى القصائد

الأخرى. هذا هو النقد الصحيح و(القراءة) الصحيحة لا النقد الذي ينال
مما هو عظيم ويرفع مما هو صغير، ولا القراءة التي لا تنتبه إلى اثني عشر بيتا
(غير موزونة) - كما نقول في العراق - في قصيدة واحدة لشاعر يضعه
بعض إخواننا المصريين في طليعة الشعراء المجددين!! لقد جنيتم حتى على
كلمة (تجديد)!!.

وللأستاذ الكبير رثيف الخوري تحياتي وإعجابي⁽¹⁾.

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد الرابع - أبريل 1955 - السنة الثالثة.

إلى الأستاذ رثيف خوري

عزيزي الأستاذ رثيف خوري

أراني مدينا لك بالاعتذار. فالحق أن كلمتي التي كتبتها تعليقاً على قراءتك للعدد الشعري من (الآداب) كانت تتسم بالقسوة و(الرفزة) كما سميتها. وقد تلمست من خلال ردك الأخير روحاً كبيرة رحبة الأفق، زادتني إعجاباً بك على إعجاب وإكباراً على إكبار. وإذا كانت كلمتك قد اتسمت في بعض أجزائها بالمغالاة، فإن أكثر اللوم إنما يقع علي، فقد استفزتك من قبل. إن التحدث إليك يلذ لي. فلتسمح بقليل من صبرك وتدعني أناقش بعض ما جاء في ردك الأخير.

لعل اختلاف النهار والليل الذي ينسي قد أنساك -أيها الصديق الكريم- ما كتبه عن قصيدة السيد عبدالصبور في (قراءتك) للعدد الشعري من الآداب، فقد جاء في ردك الأخير قولك هذا: (.. كأني كنت أعين وزن قصيدة الأستاذ عبدالصبور أو كأني نفيت عن غيره استغلال وزن الرجز..). وسأثبت هنا نص ما سبق لك أن قلته عن تلك القصيدة ووزنها: (ويعجبني من الأستاذ عبدالصبور انتباهه للإمكانات الكامنة في وزن الرجز التام والمجزوء. فقد نحى القدماء هذا الوزن ليستعملوه في الشعر العلمي، مع أنه من أغنى الأوزان العربية بالطاقة على استيعاب الشعر بكل فنونه إلخ...). أفليس هذا تعييناً لوزن القصيدة؟ أما عن استغلال وزن الرجز لكتابة ما نسميه بـ(الشعر الحر)، فلا أحسب أحداً قد حاوله قبل الفقير لله كاتب هذه السطور في قصيدته المتواضعة (أنشودة المطر). ولكن المفهوم من كلامك

أن السيد عبدالصبور هو أول (المتبھين) إلى إمكانيات هذا الوزن.
أما ما ذكرت من أن قولك هذا (لا يعني أنه -أي عبدالصبور- اقتصر
على هذا الوزن في قصيدته) فهو كلام يحمل عناصر فنائه في داخله. فالحق
أن عبدالصبور قد اقتصر على وزن واحد في قصيدته، وهو الرجز. ولست
أدري لم قرأت قولي (مختلة الوزن) هذه القراءة العجيبة التي جعلته (مختلفة
الوزن).

كلا أيها الصديق، إن الأبيات الاثنى عشر التي ذكرتها من قصيدة
عبدالصبور ليست (مختلفة) الوزن -أي أنها من وزن آخر غير الرجز-
ولكنها (مختلة)، أعني مكسورة الوزن أو زاحفته أو سمها ما شئت غير
أن تسميها موزونة.. ولا أظنني في حاجة إلى تقطيع تلك الأبيات وتطبيق
(مستفعلن مستفعلن) عليها. وبعد هذا فأين هي الموسيقى (الرجزية)
المسرحية؟ وبعد هذا أي عجب في ألا تلحظ الموسيقى الموجودة في رجز
أنا: هياي.. كونغاي.. كونغاي. (الصين) حقل شاي؟ والصين ياسيدي،
بلد آسيوي قبل كل شيء! ولتعلم أني مثلك لا أعبد الأصنام، ولا أفرط في
قوميتي العربية.

أما حديثك عن (الوضوح) الذي يعوز شعري، فهو أمر يطول الحديث
فيه. فعلينا أولاً أن نحدد معنى الوضوح في الشعر، وعلينا ثانياً أن نثبت أن
الوضوح شرط لازم لجودة الشعر. أين نضع رامبو -الذي كنت تجعله قبل
أن يكتب عنه الدكتور سهيل إدريس- وأين نضع إليوت وإيديث ستويل
بل وأين نضع أبا تمام وحتى المتنبي إذا جعلنا (الوضوح) -كما يفهم من

قولك- شرطاً من شروط الشعر الجيد؟

ثم تتطرق أخيراً على كثرة الإشارات التاريخية والأسطورية التي تقتضيها الشروح والتعليقات الطوال. وهنا أحب أن أقف قليلاً لأناقشك وأناقش الأستاذ محمود أمين العالم الذي تطرق إلى هذا الموضوع ذاته من قبل. فلأعد إلى قصيدتي (مرثية الآلهة) التي أخذ عليها الأستاذ العالم كثرة الشروح. الحق أن كل تلك الشروح كانت من فضل الكلام، شيئاً ليس له من موجب - باستثناء لفظة واحدة هي اسم (كرب) صاحب معامل الأسلحة الشهير، ومع ذلك فهو معروف لدى أكثر الناس. فمن لا يعرف (الأمبي) كمن لا يعرف الحرباء التي كان شعراؤنا القدامى يستعملونها في أشعارهم، و(نرسيس)؟ من لا يعرفه؟ ومن لا يعرف (يهوذا)؟ وإذا عرف القارئ - من القصيدة نفسها - أن التمر كان يؤلّفه معشر ثم يأكلونه حين يجوعون، فليس ضرورياً أن يعرف أن قبيلة حليفة هي ذاك المعشر. وكذلك قل عن بقية الشروح. ثم إن أكثر إشاراتي في قصائدي إنما هي إلى معانٍ ضمنتها شعري. ومن الأمانة أن نقول إن هذا المعنى مأخوذ أو مضمن من بيت الشاعر فلان. وزعم الأستاذ العالم أنني أخذت حذو (إليوت): فيما أكتب؟ كلا ياسيدي. إن ما أكتبه هو شيء من صميم التقاليد الشعرية العربية ودونك أبا تمام لتعرف كيف كان يستخدم التاريخ والأساطير وشعر السابقين وكل ثقافته في شعره. اقرأ لأبي تمام قوله:

ما ربع مية معمورا بطيف به

غيلان أبهى ربي من خدها الترب

واقراً له قوله:

إن كان (مسعود) سقى أطلالهم

فيض الدموع فلست من مسعود

واقراً له يصف الخمر:

(جهمية) الأوصاف إلا أنهم

قد لقبوها جوهر الأشياء

ومالي وللأمثلة أسوقها وهي أكثر من أن تعد؟ إن أمامي شغلا أهم من هذا فهل سمعت -أيها الصديق الكريم الخوري- بما أحدثه تنبيهي إلى أبيات السيد عبدالصبور المختلة الزاحفة من رد فعل لدى بعض الصحفيين المصريين؟ لقد دعا واحد منهم شعراء مصر إلى الجهاد في سبيل الشعر المصري، وإعلان الحرب علي وعلى الشعراء العراقيين الذين أخذوا يهاجمون الشعر المصري (لأن رثيف خوري قد مجد الشاعر المصري الأستاذ عبدالصبور) ولا أذكر أنك مجدته. كما أنني أرى من رواد هذه الأقوال روحاً إقليمية يجب أن نحاربها بكل ما أوتينا من قوة. متى يفهم هؤلاء الصحفيون أننا عرب قبل أن نكون مصريين أو عراقيين أو لبنانيين؟ متى يفهمون أننا حين ننقد عبدالصبور أو سواه لا نضمّر في أنفسنا أنه من هذا القطر العربي أو ذاك؟ إنه شاعر عربي وحسب. أفتراهم يريدون منا أن نسكت حين نراه يخطئ في الوزن، فيقول:

شعر حببي حقل حنطة

صنعت من ضلوعي ذلك الصندوق

وجئت بستانك الصغير يا مليكة النساء

حدثهم عن لوعتي، يا جرحي المخضّل، يا ذلي.. وكلهم مجروح.

وعدت - في جرابي - بضعة من المحار
(أغنية حب - الآداب آذار 1955).

أو يقول:
الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ورحلة الضياع في بحر الحداد
الخمر تهتك الأسرار
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت.
وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف والآل! إلخ.. إلخ...
(رحلة في الليل - الآداب - نوار 1955)

أفتونا أيها العارفون بعلم العروض، فإن اهتمامنا اليوم بالوزن محض الوزن، في شعر هذا الشاعر.. أما لمحتوى فالحديث عنه طويل أليم.
وأخيراً لا يسعني أيها الأستاذ الكريم إلا أن أعرب لك عن عظيم حبي واحترامي وإعجابي. كما أنني أرى لزماً علي أن أشكر لمجلة (الآداب) رحابة صدرها، وهذه الحرية التي تتيحها لنا فنناقش الآخرين ويناقدوننا في سبيل التوصل إلى الحقيقة التي لا نريد لها أن تموت.. في مجال الآداب على الأقل⁽¹⁾.

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد السادس - حزيران (يونيو) 1955 - السنة الثالثة.

السلم الذي أصبح (سُماً)

كنت أنتظر من الأستاذ عبدالصبور -وقد رأيت عنوان كلمته الموجهة إليّ- أن يدافع عن نفسه إن كان لديه دفاع. ولكنه عمد إلى الهجوم الذي تجلّى فيه الأغراض.

1. لا ريب في أن الأستاذ عبدالصبور، قد قرأ شيئاً من علم العروض، فهل نسي ما قرأ أم أنه تعمد المغالطة؟ فهو يقول إن قولي: ما زال ناقوس أبيك يقرع المساء (مختل الوزن).. لأنه يجب أن أضيف (ياء) بعد كاف أبيك، فتصبح (أبيكي). فليرجع إلى كتاب من كتب العروض -أو فليشتر كتاباً ليفيد منه- وسيرى أنهم جوزوا أن تحذف سين مستفعلن -وسواها من السينات والتاءات في كثير من التفاعيل- فتكون متفعلن. وقد استعمل هذا (الجواز) كل أجدادنا من شعرا العرب.

2. ويقول: ولكن الذي لا ملاحظة منه بيتان مكسوران في (قصيدتي) مرثية جيكور.. هما:

سَمّ في الحضيض أعلاه - مرقاه انخفاض وإن بدا كالصعود.
حدقت منه الورى مقلتا (فوكاي) تستشرفان أيام (هود).

ولولا الأغراض والملاحظة لعلم أن هناك غلطتين مطبعيتين في هذين البيتين، فقد سقطت (اللام) من لفظة (سلم). وليرجع إلى التعليق الذي كتبه الصديق الشاعر الأستاذ عبدالرحمن الكيالي حول هذه القصيدة في مجلة (الآداب) حيث قال (إن سلم التطور) لا يهبط إلى الحضيض وإنما يرقى إلى أعلى. فليتنجن الأستاذ عبدالصبور إن أراد.

أما البيت الآخر (حدّقت منه الوري) فصوابه (حدّقت منه في الوري...)؛ ولست ممن يجهلون كيف يعامل الفعل (حدّق) وهل هو لازم أم متعد، وأي حرف من حروف الجر يأتي بعده.

وإني أستشهد الدكتور سهيل إدريس، الذي لا ريب في أنه سيستشهد بأني قد كتبت له في حينه راجيا تصحيح هاتين الغلطتين المطبعيتين، ولكنه وجد الأمر أبسط من أن يحتاج إلى مثل هذا التوضيح⁽¹⁾.

3. ولو شاء الأستاذ عبدالصبور لصنف لي قائمة عشرية الأرقام بالأبيات المختلة وزنا من شعري: وإني لأتحداه أن يفعل.

4. ولكن الشيء الذي أريده هو أن يثبت لي الأستاذ عبدالصبور أن من بين قصائده التي نشرها طوال عام أو أكثر قصيدتين لا أكثر سالميتين من الأخطاء العروضية واختلال الوزن.

وفي الختام، ابعث تحياتي لشعراء مصر وللشعب العربي في مصر⁽²⁾.

(1) أشهد بأن هذا قد وقع. (رئيس التحرير).

(2) مجلة الآداب (بيروت) العدد التاسع - (أيلول) (سبتمبر) 1955 - السنة الثالثة.

إلى الأستاذ ناجي علوش

لا يسعني أيها الأخ في العروبة، إلا أن أشكرك على انتصافك للمفهوم القومي الذي تحمله قصيدتي (في المغرب العربي). وقد أثار تعليقك في نفسي أفكارا كنت أترصد المناسبات لأبوح بها.

هناك فئة من العرب تعيش بين ظهرانيهم، دون أن تشعر لهم بالولاء ولا بأنهم من العرب. وليس غريبا من هذه الفئة أن تعتقد بوجود اصطدام بين القومية والدين. وقد سفه المفكر العربي الكبير الأستاذ ميشيل عفلق أو هام هذه الفئة، حين قال:

ولكن لنهجر اللفظ قليلا ولنسم الأشياء بأسمائها وصفاتها المميزة، فنستبدل بالقومية (العروبة) وبالدين (الإسلام)، تظهر لنا المسألة تحت ضوء جديد. فالإسلام في حقيقته الصافية نشأ عن قلب العروبة وأفصح عن عبقريتها أحسن إفصاح وسائر تاريخها وامتزج بها في أجد أدواره، فلا يمكن أن يكون ثمة اصطدام وبعد فهل القومية محصورة بالأرض كما يظن، بعيدة كل البعد عن السماء، حتى يعتبر الدين شاغلا عنها مبذرا البعض ثروتها، بدلا من اعتباره جزءا منها، مغذيا لها ومفصحا عن أهم نواحيها الروحية والمثالية؟!

وعن هذا الرأي انبثقت قصيدتي في المغرب العربي.

وإنه لأمر مؤسف حقا أن ترفع، من مصر العربية في عهدها الجديد الذي نص دستوره على أن مصر جزء من الوطن العربي الكبير، أصوات ناشزة، تحاول -عبثا- أن تستر على شعرها العرقي الشعبي (أو الإقليمي في أقل

أشكاله قبحا) بستر من (الإنسانية) و(العالمية). وإنما لن نعذر أصحاب هذه الأصوات، بعد أن أصبحت المكتبة العربية تضم كتابا مثل (العروبة أولا). وإن التعريف الذي عرف به أستاذنا الحصري الشخص (العربي)، يجرد الشعوبيين والإقليميين من كل سلاح، ويظهر لكل منصف أنهم هم (الشوفينيون) حقا، لا نحن كما يزعمون.

بقيت لي كلمة أود أن أقولها، في وزن قصيدتي المذكورة. فقد رأى أخي الأستاذ علوش أن قولي (أن يرى ظلاله على الرمال) لا وزن له وفي رأيه نصيب من الصحة إذا قرأنا البيت بمفرده. أما إذا قرأناه متصلا بالبيت السابق له: (أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه أن يرى ظلاله على الرمال) نجد أنه من بحر الرجز. ولكي نوضح الأمر أكثر، نكتبه كما ينبغي أن يقرأ: .. ه أن يرى ظلاله على الرمال.

مستفعلن فعول مستفعلن فعول

أما عن الأبيات المتصلة التي إذا وضعت الحركة على قافية البيت الأول صح الوزن، وإن سكنت كما تتطلب القافية لم يستقم الوزن. مثال ذلك (وكالزلزال - هو النير أو فاسحقه واسحقنا مع النير)، فإن الوزن يستقيم حتى لو لم نضع الحركة على قافية البيت الأول. وقد جئت بأمثال هذه الأبيات، لأكسب الموسيقى تدفقية يتطلبها المعنى. وفي رأي أن موسيقى القافية شيء ثانوي بالنسبة للموسيقى العامة التي تنتج من قراءة هذه الأبيات متصلة وبنفس واحد.

وقد استعملت البحر الوافر في بعض أجزاء القصيدة لقربه من البحر

القاعدي للقصيدة - الهزج:

مفاعلتن مفاعلتن.. فعولن.

ولا أنكر وجود نشاز في الانتقال من الهزج إلى الرجز، ولكنه نشاز مقصود يتطلبه المعنى. ولم يحدث هذا إلا في موضعين من القصيدة:

1. حين يحار الشخص المتكلم في القصيدة: (أحي هو أم ميت فما يكفيه أن يرى ظلاله على الرمال) - وقد فقد بحر الرجز هنا موسيقاه الراقصة المعهودة، حتى أصبح كظل باهت من ذلك البحر النابض بالحياة.

2. حين يقف أمام قبر الإله وقد غشى على النهار (ظل لألف حربة وفيل، ولون أبرهة، وما عكسته منه يد الدليل، والكعبة المخزونة المشوهة).

فالموسيقى هنا مضعضة مفككة، توحى إلينا بمنظر الكعبة وقد هجم عليها الأحباش، فقوضوا أحجارها (رمز الهجوم الفرنسيين على المغرب العربي). ولعلي واهم فيما ذهبت إليه، فلست بمعصوم من الوهم. وليس بقليل أن يقال عن قصيدتي المتواضعة: (هذا لا يهمنا بمقدار ما يهمنا ما في القصيدة من إبداع ومن حيوية تجعلك تقرأها مرارا وتكرارا بنهم ولذة)، فهذا هو الإنصاف بعينه بل وأكثر من الإنصاف - إنه السخاء، يغمرني به الأستاذ علوش. وسلام على أخي الكريم، وألف شكر⁽¹⁾.

(1) مجلة الآداب (بيروت) العدد السادس - حزيران (يونيو) 1956 - السنة الرابعة.

الناشيء

الفصل الرابع

(الرسائل)

الناشيء

قضايا الشعر من خلال رسائله الإخوانية

لعلك تسمح لي بأن أتكلم شيئاً حول قصيدتك في (ذات الرُّقى)؟ كانت جميلة منطلقة عن عاطفة فخلت من التكلف.. ولعلي مخطئ إذا قلت: إلا بيتاً واحداً أرى عليه سمة التكلف.

ورضيت حين فتاك أغرقه الرضى

أشقيت حين الصب أحرقه الشقا

ولكن.. (أما أرى كيف ركب الشجر؟)، (ركب فيه اللحاء والخشب اليابس والشوك بنية الثمر) فلا بأس من شوكة واحدة في دوحة فينانة مثمرة.. ولعلها لم تكن شوكة.. بل برعما أخطأت عيني في رؤيته. ولست أدري أهنتك أم أكتفي أن أقول: إن كل كلمة من قصيدتك تهنته من ربة الشعر لك.. ذلك أنك أرضيت عاطفتك بها ثم عدت فأرضيت عاطفة غيرك. وكم كان جميلاً أن أقرأ -يوم وصلتني رسالتك- في ديوان مهيار الديلمي فأرى فيه:

بكيك للفراق ونحن سفر

وعدت اليوم أبكي للإياب

والخطاب لأطلال الحبيبة.. ثم جاءتني رسالتك فإذا معنى كهذا، ولكنه أسمى وأصدق منه بكثير، يطالعني في قصيدتك:

ذرفت دمعي حين عزَّ الملتقى

وأراه منسكباً وقد عزَّ اللقاء

لقد بكى مهيار مرتين.. يوم الفراق، وكانت الدار عامرة.. وذاك ما اعتاد المحبون عليه، ويوم الإياب، والدار مقفرة، وذاك أيضا ما اعتاد المحبون عليه. أما شاعرنا فما اقتصر بكاؤه على موقفين.. لقد ظل باكيا.. منذ يوم الفراق - وهذا حق - حتى يوم اللقاء، وهذا ما انفرد به وحده، فكنا نتوقع أن يجفف اللقاء دمه ولكنه لا يزال منسكبا، ولكن الشاعر نفسه، ولكني مع الشاعر، لا أرى في ذاك شذوذا.. أو ليس من هواها ملك غيره؟ فكيف يفرحه لقاء.. ثم إنه اعتاد على البكاء.. فلا يستطيع تركا له.

إن بيتك - ولا محابة ولا رياء - أسمى بكثير وكثير من بيت مهيار.. إنه - وإن كان بيت مهيار مما يعجب به - يعدل ألفا من أمثال بيت مهيار - هذا في نظري - ولعل شاعرنا يتواضع فلا يرى معي ما أرى.. طالعت كتاب الصاوي عن شللي.. في الوقت الذي انصرفت فيه إلى قراءة بعض قصائد شللي في أصلها الإنجليزي⁽¹⁾.

• • •

كنت أود أن أتمهل قليلا قبل أن أكتب إليك.. أتمهل لأنسم أريج الياسمين.. كان من حق هذه القصيدة الرائعة أن أطيل الوقوف حيالها.. كما نطيل الوقوف حيال المنظر الجميل، أعجبنا وسحرنا.. ولكن تشوقك للحب والشعر والطبيعة⁽²⁾ استعجلني.. ومع ذلك فسأبدي رأيي بهذه

(1) من رسالة إلى خالد الشواف، ص: 24، 25 - 27 (في 11 / 7 / 1944).

(2) عنوان قصيدة للسياح وردت في الرسالة التي بعثها لصديقه خالد الشواف. (ج.غ).

القصيدة، ولو بإيجاز.. (1).

ليس في الريف -على ما به من عطور- أريج كأريج ياسمينك، حتى عرف (الأقحوانة!!)، فالمنظر الذي رأيته يوحي بما قلته من سحر وفن.. لقد قلت سأبدي رأيي بإيجاز، فأقول: القصيدة تستحق التهاني الكثيرة لا التهينة الواحدة.. إنك تنتقل بالقارئ في جو عاطر.. مفعم بالأنغام والعواطف، وقد ملكت عليه نفسه فلا يحس إلا أنه في حلم، ولكنك (تطعن) -فجأة- أفكاره المتسلسلة ولذته الكاملة حين تقول في وصف الفم الذي يرف بمهجة الورد سقاها معين، إنه (كجرح الطعين) إن (جرح الطعين) يرسم أمام القارئ صورة بشعة.. صدر عريض مكسو بالشعر، عليه طعنة تسيل دماؤها ويجتمع حولها الذباب.. لقد كنت -منذ عهد بعيد- مولعا بهذا التشبيه.. أتذكر قصيدتك (خذ أمانا)؟ كان هذا المعنى ماثلا فيها، أظن أن القافية قد اضطرتك إلى ذلك.. ولكنك تستطيع أن تجد كثيرا من المجموع المذكورة السالمة. تستطيع أن تقول مثلاً: (أو لفم رف على اللاتمين)، أو غير هذا.. ولك الرأي الأخير..

ولو هنيئاً شخص على شدة حزنه وتفجعه وصدق عاطفته في رثاء.. لكنك المهناً في رثائك للورقاء.. ولكن أستغفر الله.. كنت أقول للأخ صالح، قبل أن أتسلم رسالتك أين لنا بشاعر كابن الرومي يرثي أسمهان كرثاء (بستان المغنية..)? ثم كانت قصيدتك رجع الجواب، وكنت أفكر في أن القصيدة

(1) الرأي هنا في إحدى قصائد الشاعر الشواف. (ح. غ).

ستكون نونية لتنتهي باسم أسمهان.. ولكني كنت شاكا في مقدرة الشاعر على أن يجعل الاسم جميلا، ولكن الشاعر جلا شكي إذ قال: (قد طوى الموت ليالي أسمهان). شيء يبعث في النفس أجمل الذكريات! وما أجمل الليالي.. لاسيما ليالي أسمهان.

كانت ملاحظتك حول (في الغروب) مصيبة، فإن (البَل) يحجز عن القارئ صورة الجدول المتحدر.. وأما ملاحظة الأستاذ عبدالمجيد، فكانت تطابق ما أضمر. لقد كنت ناويا -منذ أرسلت لك القصيدة- أن أحذف مقطع (يا شمس عمري) بأجمعه.. إنه أقرب إلى الرمزية منه إلى الكلام المفهوم.. وإنني فاعل إن شاء الله⁽¹⁾.

• • •

أعيش، في هذه الأيام مع (لامرتين) على شواطئ البحيرة الجميلة، وفي منزل الطبيب الهرم، أو (بين الخلدان والوديان والكروم وأسياف البحيرة، وقن الجبال.. والغيدان الموحشة، والشلالات الهادرة في صدوع الصخور من سقوا).

رباه أعطني مثل هذه السعادة، وإن كانت قصيرة الأجل، خائبة الأمل، فإن من ذكرياتها ما يملأ فراغ الأيام، وما يمنع الحب أن يزور من جديد. كم عاهدت نفسي، في سكون الليل العميق، أن أخفت نغمة اليأس في أشعاري وأحو صورة الموت من أفكاري، حتى لا تسمع الآذان ركزا من

(1) من رسالة إلى خالد الشواف، ص: 28، 29 (في 26 / 7 / 1944).

تلك ولا تبصر العيون خطأً من هذه. لكنني -واحسرتاه- عدت بصفقة
الخاسر، وحظ الخائب، وقد نذرت نفسي للألم والشقاء، واليأس والفناء.
ما أجهل من لامني على أن سميت مجموعة أشعاري (بالأزهار الذابلة)
ليته كان معي.. ليرى أن كل الكون، الأرض والسماء، والتراب والماء،
والصخر والهواء. أزهار ذابلة. ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة
الخامدة⁽¹⁾..



إن حلماً، مد جناحيه في ليلة سوداء مكفهرة، على جفني الخضلين،
يعطيك صورة بينة عن خواطري المحمومة وأفكاري المشوومة:
ضباب شفيف، ترقص فيه مقبرة القرية، كأنها فوق جناح جريح، ينفذه
الشوق إلى موضع، خلف التلال.. ثم يركن الرقص إلى سكون كئيب..
يحتضنه الغبش الحزين، وهناك.. عند السدرة النائمة.. قبر مستوح
غريب، رأيت أني راقد فيه، تحت الحصى والتراب، في ظلمة بلهاء، ما
أسعفها لون من الألوان.. يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً، لكنني من برج
الدامس، أستشرف الدنيا، يدغدغها الربيع الباكر، فأبصر الأوراق، تنمو
بطيئاً.. بطيئاً، والبراعم تتشاءب.. كسلى.. عن الزهر الأبيض، وعن ألوان لا
تحصى، فأهتف، من أعماق اللحد البارد: ربا.. أفي الربيع النضير، يطويني

(1) من رسالة إلى خالد الشواف، ص: 39، 40 (في 20 / 4 / 1946).

القبر! (1).

كنت، طوال هذه الفرقة الفكرية، افكر بالموت، وأتمناه، تظلم عقلي
المتلهب، بنار الثورة الحاقدة، إن ظننت أنني عايشته بين هذه الخواطر..
هيهات، هيهات للعاطفة كنت أعيش، ومن ينبوعها الكدر، أو جدولها
الصافي، أترعت أقداحي.

من العار، على أفكار الشعراء، يوم تلقي عليها العاطفة ظلالها المتزاحمة
المتفانية، المتلاقية، المتفارقة، المتعانقة، المتجافية، ظلالها المجنونة.. بنت
الأعصار، والليل العريبد، والموت والحياة، ظلالها الراقصة على رقي
إبليس؛ من العار عليها أن يحدها لفظ قاصر أو يصورها بيان مبتور.

كنت، في كثير من الأحيان، تأخذ عليّ الغموض في شعري، ولكني
أدركت الآن، أن ذلك الغموض، كان العقدة المسحورة التي أوجدتها يد
العاطفة، في ساعة جنون، إذا انحَلَّتْ فَقَدْ الطَّلَسَم ما كان يحمل من تلمات
عبر (2).

• • •

لا شك في أنك تتذكر أنني كلفتك بأن تخبر الأنسة لمعة (3) أن تعيد إلي
كتابا كانت قد استعارته مني، هو ديوان الشاعر الإنجليزي روبرت بروك،

(1) من خلال هذا النص يتجلى الإحساس المبكر بالموت عند السياب، ويعطينا بذرة رائعة للعديد من قصائده في الموت؛ أشير
على الخصوص إلى قصيدته (رسالة من مقبرة) من ديوانه (أنشودة المطر)، على الرغم من الاختلاف البين بين طبيعة الموت
في كلا المرحلتين. (ح. غ.).

(2) من رسالة إلى خالد الشواف، ص 49، 50 (صيف عام 1946 على حد ترجيح السامرائي).

(3) هي الشاعرة لمعة عباس عمارة، كما ورد في إيضاح الدكتور الطعمة على الرسالة.

ولست أدري: أنبأتها فتغافلت هي عن إرساله أم أنك نسيت أمر الكتاب، أرجو منك ومنها إرسال الكتاب لأن بي رغبة ملحة إلى قراءته هذه الأيام. لست أدري، هل صدر ديوان الأنسة نازك الملائكة (شظايا ورماد) إلى الأسواق أم لا؟ وماذا جدّ في عالم الشعر والأدب خلال هذه المدة؟ وبهذه المناسبة ماذا عن (أساطير)؟ ومتى يتفضل جناب (علي) الخاقاني بطبعه، أرجو -فيما بعد طبعاً- أن تأخذوا الديوان منه وترسلوه إليّ في البريد المسجل، فإني أراه رجلاً ممّاطلاً⁽¹⁾.

مضى أكثر من أسبوع، منذ أن خططت السطور الأولى من هذه الرسالة، وهأنذا أعود إلى الكتابة مرة ثانية بعد فترة من المرض الملح، والشفاء الكاذب، وقد انتكست الآن، بعد أن ذهبت جهود الأطباء هباءً وذهب معها ما أملك من دراهم قليلة وأصبحت أنتظر ما يأتي به الغد من جديد والداء يزداد عنفاً وشدة! ولكني مطمئن إلى شيء واحد: هو أنني لن أموت في القريب العاجل، لأن في الموت راحة، وقد قدر لي ألا أرى راحة، وأن أجتاز محناً كثيرة غير هذه المحنة.

لعلك تفهم أحاسيسي ومشاعري في هذه الفترة، إذا عرفت القصائد التي أولعت بها أكثر من سواها وقرأتها مراراً حتى كدت أحفظها -والحفظ شيء بغيض لديّ لأنه يجرد القصيدة من روعتها- أعجبتني قصيدة للشاعر الإنجليزي جون ماسفيلد عنوانها T.O.C.L.M وهي موجهة إلى أمه المتوفاة،

(1) لم يصدر الديوان إلا في سنة 1950 عن منشورات دار البيان بالنجف / لصاحبها علي الخاقاني نفسه.

أترجم المقطع الأول منها ثم أخص لك مضمون المقاطع الأخرى:
(في الرحم المظلم، حيث وجدت أول مرة، جعلتني حياة أُمي بشراً سوياً،
وكان جمالها يغذي أرضي القاحلة ويروّيها خلال أشهر الحمل التسعة
الطوال: فلم أكُ قادراً على أن أرى، أو أتنفس، أو أتحرك إلا بموت بعض
منها).

ثم يدرك الشاعر أن أمه - وهي في قبرها المظلم العميق - لا تستطيع أن
تبصر هذه الحياة التي وهبت وأعطت، أفى الخير توجه أم في الشر والخراب؟
وهي لا تستطيع كذلك أن تطرق الأبواب المتربة باحثة سائلة، لترى أن
ذكرها قد طمست في الأذهان، ولو كان ممكناً أن القبر يفتح أبوابه، ما
استطاعت أن تعرف ابنها الصغير - لقد ترعرع وأصبح رجلاً كبيراً - وقد
يلتقيان في الشارع فتمر إلى جانبه ثم تواصل سيرها، كما تمر بشخص غريب
- (ما لم يجعلها (وجه روعي) ترى ما انطبع فيه من إحساس بالشكر لها
جزءاً لبرها العميم) ..

ثم يسائل نفسه: بأي شيء وفى دَيْن هذه المرأة عنده، وما الذي صنع
جزءاً لهذه المرأة الحبيبة المتوفاة؟ إن الرجال لا يزالون يطأون حقوق النساء
بالأقدام، وإن بعضاً منهم ما يزال يدعي ويتجبح ببطولاته أمام النساء، وأن
البعض الآخر يكاد يغرق الكون في شهواته، فما الذي صنع هو جزءاً لتلك
المرأة العظيمة؟ (أيها القبر، لتبق موصداً لئلا أخجل!!)⁽¹⁾.

(1) من رسالة صالح جواد الطعمة، ص: 54، 55 (في 7 / 5 / 1947).

• • •

إننا مصممون على خوض هذه المعركة حتى النهاية، فهي ليست معركة سياسية مؤقتة. إنها مسألة دفاع عن قيم وطنية وأدبية مهمة، إننا نحارب المكارثية الجديدة التي تريد أن تنبث عندنا بعد أن أخذت تحتضر في موطنها الأصيل. إن السؤال هو:

أنهت بالتقنية (Technique) ونهمل الإنسان؟ أم إن الإنسان، الذي هو الغاية من كل صراع، أولى بالاهتمام؟ وإن السؤال هو، مرة ثانية: أيجب أن يكون الأديب (عالمياً) قبل أن يكون وطنياً، أم إنه يجب أن يبدأ بوطنه وأمتة ويفضي من خلالهما إلى الإنسانية الواسعة؟ والسؤال هو، مرة ثالثة: ألا يكون الأدب واقعياً إلا إذا أهمل الشكل إهمالاً تاماً، أم إن الأدب الواقعي أدب شكل وجوهر في آن واحد، شكل وجوهر كالجسد الحي الذي لا يمكن الفصل بينه وبين الحياة التي (فيه)؟

إن الوضع الأدبي والسياسي في العراق يختلف كل الاختلاف عما هو عليه في بقية أجزاء الوطن العربي. فالسياسة والأدب عندنا ممتزجان بشكل يتعذر معه الفصل بينهما⁽¹⁾.

• • •

ستصلك في البريد نسختك من قصيدتي الجديدة (الأطفال والأسلحة) نقدمها برهانا على أننا نؤمن بالإنسانية وبالأمة العربية، لا بأشخاص بذاتهم

(1) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 63، 64 (في 19 حزيران 1954).

ولا بحزب سياسي؛ وإن النصر لنا ولأمتنا التي - نحاول جاهدين - إخصاب تراثها المجيد بطارف من الفكر والأدب⁽¹⁾.

تجد، مع هذه الرسالة، قصيدة.. هي⁽²⁾، بالحرى، محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد: للقارئ أن يفهم ما وراء الرموز، وله ألا يرى رموزاً بالمرّة. له أن يرى في (تموز) رمزاً للخصب والحياة، وفي موته موتاً للخصب والنماء، وفي مرجانة، الزنجية التي تضيء النور، وتفتح المذيع لـ (تتصل) سيدتها بالعالم، وتسمع موسيقى الجاز؛ تراث مرجانة التي لا تعلم أنه تراثها.. والذي تظنه سيدتها وأمثالها (رفعة) في الذوق و (مدنية)؛ أكثر مما يبدو على السطح، وله أن يقارن بين نقالة الإسعاف في أول القصيدة وبين نقالة الموتى في ختامها، وبين الأسماك المصنوعة من الذهب والفضة وبين الخضر وسممته الميتة التي ألقاها في مياه (بحر الحياة) فعادت حية.. له أن يفعل هذا كله، وله ألا يفعل، إنها محاولة لا أدعي أنها ناجحة⁽³⁾.

• • •

هل قرأت ما كتبه ت.س. إليوت عن الموهبة الفردية والتراث وعلاقتهما بالشعر؟ يجب أن يبقى خيط يربط بين القديم والجديد. يجب أن تبقى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديداً. وعلى شعرنا ألا يكون مسخاً

(1) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 68، 69 (في 17 / 7 / 1954).

(2) أكيد أن السياط يشير هنا إلى قصيدة (أغنية في شهر آب) من ديوانه (أنشودة المطر). وقد نشرت مع كلمة قصيرة تتضمن نفس هذه المواصفات - تقريباً - بمجلة الآداب (الليمانية) ع 5 - مايو 1956، ص: 16 / 17 (ح. غ).

(3) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 72، (في 4 / 3 / 1956).

غريبا في ثياب عربية، أو شبه عربية.

يجب أن نستفيد من أحسن ما في تراثنا الشعري، في نفس الوقت الذي نستفيد فيه مما حققه الغربيون - وخاصة الناطقون باللغة الإنجليزية - في عالم الشعر⁽¹⁾.

• • •

تلاحظ في قصيدتي هذه، محاولة للعودة إلى الماضي، إلى التراث.. فقد ألزمت نفسي بعدد من القوافي، بعد أن كان تحرري منها كبيرا. أما الرموز البابلية فاستعمالي لها لم يكن إلا لما فيها من غنى ومدلول. وهي بعد قريية منا: لا لأنها نشأت في بلد نسكنه اليوم، ولا لأن البابليين كانوا أبناء عمومة أجدادنا العرب، لا لهذا كله وحسب.. بل لأن العرب أنفسهم تبنا هذه الرموز. وقد عرفت الكعبة بين إبراهيم الخليل وبين ظهور النبي العربي العظيم، جميع الآلهة البابلية، فالعزى هي عشتار، واللات هي اللاتو، ومناة هي منات، وودّ هو تموز أو (أودن = السيد) كما كان يسمى أحيانا. بل إن العرب الجنوبيين أيضا عرفوا هذه الآلهة. فتموز يروي لنا بعض المؤرخين العرب أنه رأى أهل حوران يبيكونه، تحت اسم تاعوز.. عرفته اليمن باسم تَعَزّ، وما زالت إحدى مدنها تسمى باسمه حتى اليوم.. وتقابل تَعَزّ الذكر أنثاه العُزَّى. بل يخيل إليّ أحيانا أن قوم عادٍ وثمود.. قد كانوا من عبدة تموز: عادٌ أو آد - العين والهمزة تحل إحداهما محل الأخرى بين لغة سامية

(1) من رسالة يوسف الخال، ص: 80 (في 4 مارس 1958).

وأخرى - عادّ = عادون هو آدون: السيد، وثمرود هو تموز.

ولما كان الإسلام - وهو الانتصار الأكبر الذي حققته القومية العربية - جاء ليقطع اللات والعزى وودّا وسواها من الأوثان التي عرفها العرب، فإن تسميتها اليوم بأسمائها العربية هذه، حين نستعملها رموزاً، يعتبر نوعاً من التحدي للإسلام وبالتالي للقومية العربية.

وهذا هو ما يجعلنا نعود إلى أصول هذه الرموز البعيدة. ولكنني لا أنكر أن هناك من يستعمل هذه الرموز لمجرد أنها بابلية (أو فينيقية - بصورة خاصة - فليس بين العراقيين من يشعر بأن البابليين أقرب إليه من العرب، بل ليس هناك من يشعر بأن هناك رابطة - غير رابطة المكان - بينه وبين البابليين).

ومع ذلك.. فليس شرطاً أنت نستعمل الرموز والأساطير التي تربطنا بها رابطة من المحيط أو التاريخ أو الدين، دون الرموز والأساطير التي لا تربطنا به إحدى هذه الوشائج. ومن يرجع إلى قصيدة إيليت الرائعة (الأرض الخراب)، يجد أنه استعمل الأساطير الوثنية الشرقية، للتعبير عن الأفكار المسيحية وعن قيم حضارية غربية⁽¹⁾.

• • •

وصلتني قصيدتك بشكلها النهائي، وقد رأيت أنك انتبهت إلى ما أردت أن أنبهك إليه، حين استلمت صيغتها الأولى: الإكثار من المقاطع الموزونة

(1) من رسالة إلى د. سهيل إدريس، ص 82، 83 (في 7 / 5 / 1950).

بين المقاطع المكتوبة نثراً. لقد كانت قصيدتك المنشورة في عدد (شعر)
الأخير أكثر توفيقاً من هذه الناحية. أما رأيت إلى الشعر الحر كيف استغله
بعض المتشاعرين:

(وعلى الرصيف

جوعان يبحث عن رغيف

والشارع الممتد يزخر بالجموع

من ثائرين مزجحين فليسقط المستعمرون

يا.. يسقط المستعمرون. إلخ..).

وإذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن، فلسوف تقرأ وتسمع مئات
من القصائد التي تحيل (رأس المال) و(الاقتصاد السياسي) وسواهما من
الكتب، ومن المقالات الافتتاحية للجرائد.. إلى شعر. وهو، لعمري، خطر
جسيم.

كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر. ولكن: هل غاية
الشاعر أن يرى قراؤه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور. أين هذه
القصيدة من (البعث والرماد)، تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة
وهي تنمو وتتطور.. والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد
القصيدة معناها. أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم تبق منها سوى مقطع واحد
لما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له. ما زلت، أيها
الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي
الحديث، هذا الشعر العظيم: شعر إيليوست وستويل ودلن توماس وأودن

• • •

هل تذكر قصيدتك الرائعة، والبوابة التي صورتها فيها وهي ترصد بك وتطارذك في الدروب؟ لقد تأثرت أنت -حين كتبتها- بقصيدة (كذا) أبي زيد الهلالي. أما أنا فقد تأثرت بقراءة (ألف ليلة وليلة) خلال هذه الفترة، ومن هنا جاءت قصيدتي (مدينة السندباد)⁽²⁾.

• • •

.. دعنا الآن نجوب، معك، أطلال تدمر الخالدة ونحلم بملكها العربية زينب أو زنوبيا.. لدي بعض الملاحظات عن قصيدتك -التي تنبئ عن شاعرية أصيلة- أرجو أن تتقبلها ولك بعد ذلك أن تعمل بها أو تهملها.

1- أنا من أعداء التفلت من القافية. إن اللغات الخالية من الحركات -وهي كل اللغات ما عدا العربية- وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس على التفعيلة، قد تخفف مما يحدثه خلو الشعر من القافية، على الأذن من وقع غير منغوم. صحيح أن أبياتا مقفاة في قصيدتك. ولكنك -على العموم- أهملت القافية. وكان في الإمكان أن يتضاعف أثر صورك وأفكارك وعواطفك على النفس لو كانت قصيدتك مقفاة.

2- للمبالغة حدان: التضخيم والتصغير و(أشلاء ذرات الرمال) مبالغة

(1) من رسالة أدونيس، ص: 85 - 86 (أواخر عام 1959 على حد ترجيح السامرائي).

(2) من رسالة أدونيس، ص: 90 (في 12 / 3 / 1960).

- تجمع بين التضخيم والتصغير معا. يحسن بالشاعر الحديث أن يتجنب هذا.
- 3- إن القصر (أي حذف الهمزة من الكلمات الممدودة التي تنتهي بها) عيب يتجنبه الشاعر العربي، الحديث ما أمكن. إن تسمية الصحراء: (صحرا)؛ مستهجن.. في ذوقي على الأقل.
- 4- لا يجوز تسكين الكلمات الواقعة في وسط البيت (في أوله أو بعد ذلك). أما الكلمات التي ينتهي البيت بها فجائز تسكينها. قولك: (فهنا القدم إثر القدم).
- خطأ بالغ، يمكنك أن تقسم هذا البيت إلى شطرتين مستقلتين ليصبح صحيحا من الناحية اللغوية:
- (فهنا القدم
إثر القدم).
- 5- لم يعجبني ذكرك للنمل بعد الدود. الموت وتفسخ جثث الموتى يقرنان بالدود وليس بالنمل:
- فغداً يجوب الدود محرابيهما
والنمل يمضي خلف هاتيك الكوى
- ولو أنك نسبت للنمل فعلا غير (المضي خلف هاتيك الكوى)، لا يمكن أن تكون الصورة مؤثرة.
- 6- كيف يسود الصراخ؟ لا أمل إلى مثل هذا التجاوز في إسباغ شيء ما على شيء آخر.
- 7- بيتك: (فاستحضري يا تدمرُ (أو يا تدمرُ) أشهى البلح) فيه نشاز

موسيقى. إذا قلت (يا تدمر) اختل الوزن (موسيقيا لا عروضيا)، وإذا قلت (يا تدمر) فإني لا أرى أن يلجأ الشاعر إلى (الضرائر مما يجوز للشاعر دون الناثر).

يمكنك أن تقسم البيت إلى شطرين:

(فاستحضري يا تدمر

أشهى البلح)..

وحينذاك يظهر الأثر السيئ الذي تركه تخليك عن القافية، بأشنع مظاهره.

8- الانسجام ضروري، في صور القصيدة وأجوائها. قولك:

(ويقيئني درب جليدي المدى

في عرض بحر من رمال تصطخب)..

فيه تنافر بين الجليد البارد والرمال المتوهجة. من قال إن الموت له صفة

واحدة، هي البرودة: الجليد، الثلج؟

9- هل كانت زنوبيا مسيحية؟ كان اسم ابنها (وهب اللات)، فهي إذن

عربية صميمة. وكانت عبادة الأصنام (اللات والعزى ومناة) قبل الإسلام،

من السمات المميزة خطأ من الناحية الدينية. لكنني أظنه (صحيحاً) من

الناحية القومية.

10- كلمة (جنح) لها معنى غير معنى (جناح). جُنح، معناها جانب إلى

حد ما. من هنا جاءت (الجوانح). حين يقول العاشق: تكاد تضيء النار بين

جوانحي، فهو لا يعني تكاد تضيء النار بين أجنحتي. أنت تقصد (حس

كجناح البوم)، وليس (كجناح البوم). ومثل ذلك قولك: (وغداً الم الجناح).

11- يهتز في بله رتيب الاحتراق..

همزة (الاحتراق) موصولة. يجب أن تلفظ: (الاحتراق)، لكنها من (الضرائر).. وأنا ضد الضرائر.

12- ما علاقة (جذع النخلة) ومريم وهي تلد المسيح بتدمير وزنوبيا؟ ومع ذلك فالقصيدة تحوي إمكانيات رائعة يمكن أن تصبح -بعد إجراء بعض التعديل والتصليح- قصيدة ناجحة للغاية.

أرجو ألا تثبط هذه الملاحظات عزيمتك. إنك شاعر ولا جدال في ذلك. كلنا كنا مثلك، وربما أقل.. لكن الشعر توأم للمشقة⁽¹⁾.

• • •

اسمح لي بأن أشد على يدك مهنتاً على قصيدتك الرائعة (تحية الظلام) التي تعتبر قفزة بالنسبة لشعرك السابق. ليس لدي أي مأخذ على القصيدة سوى ملاحظة بسيطة.

لقد قلت:

(ومصلوباً بيد الله، مشدوداً بأشيائي).

لقد شددت الدال في لفظة (بيد) وهي (بيد) دون تشديد.

الوزن ألجأك إلى ذلك. تستطيع جعلها (بكف الله) أو (بأيدي الله).

وعندك بيت آخر تقول فيه:

(1) من رسالة إلى عبد الكريم الناعم، ص: 108، 109، 110 (في 9 نيسان 1961).

(بلا حرف إلهي، بلا جدوى، بلا كلمة).

الوزن هنا مختل. تستطيع جعله:

(بلا حرف إلهي، دونما جدوى، بلا كلمة)..

ليستقيم الوزن، أهنئك، مرة أخرى، على هذه القصيدة الرائعة.

لقد كان مؤتمر الأدب العربي في روما ناجحاً غاية النجاح. لقد أفهمنا الغرب أن الأديب العربي يقع مع أدباء الصف الأول في العالم. ارتفعت بعض الأصوات محاولة الغض من قيمة الإسلام والتراث الأدبي العربي. لكننا أخرسناها، بل وانتصر للعروبة وللأدب العربي كل المستشرقين الذين كانوا أكثر غيرة على قضايانا من بعض المحسوبين على الأدب العربي⁽¹⁾.

• • •

من قال لك إني لا أعجبني إلا الشعر الحر؟ إن المناسبة، كما قلت، تحتم عليك أن تكتب على النهج القديم، أي النهج الذي يربطنا بترائنا، بماضيينا.. يوم كانت فلسطين للعرب، ويوم حرر العرب فلسطين من الروم.. واليهود أيضاً.

لقد فعلت الشيء ذاته، إبان العدوان على السويس. لقد شعرت بأن ترائنا كله، ماضيينا وحاضرنا الذي يستمد معناه منه.. مهددة بالزوال. ولهذا كتبت قصيدتي عن (بور سعيد) على النهج القديم.. لتكون صلة بين الحاضر والماضي، ألم أقل في القصيدة:

(1) من رسالة إلى عبد الكريم الناعم، ص: 126 (في 18 / 12 / 1961).

فالويل لو كان للعادين ما قدروا

لا نهّد من حاضر ماض فأخزانا!

كانت قصيدتك جيدة، حفلت بصدق العاطفة وقوة التعبير. لكن فيها
-لو سمحت- هنتين بسيطتين أرجو أن تلتفت إليهما:

1- (أما زال ميناها أشمًا وراسيا). إن كلمة (أشم) ممنوعة من الصرف..
ومع أن الضرورة الشعرية تجيز صرفها، فليس هناك من داع لذلك ما دام
الوزن لا يختل إذا قلت: (أما زال ميناها أشم وراسيا). يجب على الشاعر
أن يتحاشى اللجوء إلى الضرائر ما أمكن ذلك.

2- (فصارت دموعي جاريات سواقيا). لم تقتل الشعر العربي إلا هذه
المبالغات التي شاع استعمالها في الفترة المظلمة، فترة انتكاس الشعر العربي
والعرب كقوة سياسية وحضارية.

إنك تستطيع إعادة صياغة هذا الشطر، لتخلص قصيدتك الرائعة من هذا
العييب⁽¹⁾.

• • •

أكلفك بمحاولة الحصول لي على كتاب. ليس أكيدا أنك تستطيع الحصول
عليه. ولكن حاول. إنه كتاب Bowra المسمى creative genius أو ما يشبه
ذلك⁽²⁾. أنه مهم بالنسبة لي. إنني أمر بفترة شعرية جديدة ومن الضروري:

(1) من رسالة إلى أحمد خضر دحيور، ص: 131، 132 (في 20 / 2 / 1962).

(2) أظنه كان يقصد كتاب: بورا The creative Experiment التجربة الخلاقة، وهو دراسة في التاج الشعري لسبعة من رواد
الحركة الشعرية الحديثة في أوروبا (ج. غ).

تلقيحها بالقرءات المناسبة.

سترى أن ديواني الجديد (الجاهز لديّ في انتظار الناشر) هو أحسن أثاري الشعرية حتى الآن⁽¹⁾. وأريد أن أتفوق على نفسي مرة أخرى في الديوان الذي يليه. ساعدني على ذلك. أظن أن ديواني (منزل الأقتان) كان نكسة في تطوري الشعري. (المعبد الغريق) أحسن منه كثيراً⁽²⁾.

• • •

لديّ قصيدة نثر، مقطوعة صغيرة، من تأليف شاعرة لبنانية شابة التقيت بها في بيروت وكتبت فيها ثلاث قصائد. أترك مستعداً لنشرها في (شهر زاد) إذا أرسلتها إليك؟ لقد كان لي ميل قوي إلى مؤلفتها.. وقد ضمنت معاني قصيدتها في قصيدتي (رحل النهار) التي نشرت في العدد الأول من مجلة (حوار).

لا أكتب هذه الأيام، إلا شعراً ذاتياً خالصاً. لم أعد ملتزماً. ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا المرض وهذا الفقر؟ لعلّي أعيش، هذه الأيام، آخر أيام حياتي.. إنني أنتج خير ما أنتجته حتى الآن. من يدري؟ لا تظن أنني متشائم. العكس هو الصحيح لكن موقفي من الموت قد تغير. لم أعد أخاف منه. ليأتي متى شاء. أشعر أنني عشت طويلاً: لقد رافقت (جلغامش) في مغامراته.. وصاحبت (عوليس) في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله،

(1) حمداً أنه يشير إلى ديوانه: (شناسيل ابنه الجلبلي) الذي جاء مباشرة بعد الديوانين المذكورين في الرسالة. (ح. غ).

(2) من رسالة إلى توفيق صايغ، ص: 174 (في 29 تموز 1963).

ألا يكفي هذا؟! (1).

• • •

إنتاجي الشعري، هذه الأيام، قليل جدا وذلك لانعدام أية تجربة شعرية جديدة. كما أني سئمت من الضرب على وتر (أنا مريض) فيما أكتبه من شعر (2).

• • •

أنا هذه الأيام قارئ روايات مدمن. قرأت، فيما قرأت، تاراس بولبا لغوغول، و(الذين يملكون والذين لا يملكون) لهماغواي، و(عشيق الليد شاترلي) ل(د. هـ. لورانس)، بالإضافة إلى بعض الروايات الصينية والسوفياتية، وبالإضافة إلى قراءاتي الشعرية، وبالإضافة إلى روايات دستوفسكي: (رسائل بيت الموتى) و(الليالي البيض) إلخ.. لو تحسنت صحتي لحققت مشروع الذي أمامي: قراءة الفلسفة. لقد آن أن أحقق هذا المشروع الذي وضعته منذ أمد بعيد، فما تهيات لي الفرصة للمضي فيه إلا بصورة متقطعة (3).

(1) من رسالة إلى عاصم الجندى، ص: 176، 177 (في 11 / 9 / 1963).

(2) من رسالة إلى سيمون جارجي، ص: 179 (في 12 / 10 / 1963).

(3) من رسالة إلى جبرا إبراهيم جبرا، ص: 183، 184 (في 15 / 10 / 1963).

الناشيء

الفصل الخامس

الناشيء

آراء في الشعر والشعراء

سئل السياب عمن أعجب وتأثر بهم من الشعراء فقال: شكسبير، دانتي، هوميروس، فرجيل، غوته، كيتس، ستويل - إليوت.. تأثرت في بداية حياتي الشعرية من الشعراء الغربيين بشيلي، كيتس، إليوت، ستويل.. الطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة أديث ستويل: إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتأريخ والتضمين في كتابة الشعر..

لقد مضى الزمن الذي لم تكن فيه الثقافة ضرورية للشاعر لكي يصبح مجيدا فالموهبة وحدها لم تعد وحدها تكفي لخلق شعراء كإديث ستويل وت.س. إليوت⁽¹⁾.

تحدث عن نازك الملائكة وديوانها (بقراءة الموجة) وقال: هي أكبر من ديوانها.. لاحظت أن نازك لم تشأ إدخال بعض القصائد الرائعة التي نشرتها في الصحف والمجلات في ديوانها الأخير مثل (النهر العاشق) و(شجرة القمر) وسواهما، ومع ذلك فأنا أعتقد بأن القارئ لا يمكن أن يفهم الديوان جيدا إلا بعد قراءته للمرة الثانية حيث يزيد إعجابه بعدد القراءات.

وقال عن الشعراء:

بلند الجيدري:.. الذي كان ديوانه (خفقة الطين) أول ديوان صدر من

(1) آراء في الشعر والقصة، إعداد: خضر الولي - مطبعة دار المعرفة، بغداد 1956.

ثلاثة دواوين كانت فاتحة عهد جديد في الشعر العراقي هي (عاشقة الليل)
لنازك الملائكة، وأزهار ذابلة) لبدر شاكر السياب.

محمود البريكاني: شاعر عظيم ولكنه مغمور بسبب نفوره من النشر،
وسأحاول بذل كل جهد لإخراجه من صمته ليتبوأ المكانة اللائقة به.
موسى النقدي: الذي سيصبح بقليل من التوجيه والنضج في العمر شاعرا
نفخر به.

سعدى يوسف: يؤمل على يديه تحقيق الكثير، يعجبني منه الطابع الريفي
العميق والبصري العالي.

عبد الوهاب البياتي:.. الذي بت أخشى عليه كثيرا بعد أن قرأت ديوانه
الأخير (المجد للأطفال والزيتون) فقد كان تكراراً مملًا لديوانه السابق
(أباريق مهشمة)، كما لاحظت أن أكثر قصائده كانت شعارات سياسية
منظومة تصلح مقالات افتتاحية.

عبد الرزاق عبد الواحد:.. وهذا لم ينل بعد ما يستحقه من شهرة، كما أن
ديوانه (طيبة) لم يكن يمثل تمثيلا صحيحا، فضلا عن ذلك فقد قبل هذا
الديوان بصمت غريب إلى حد الإهمال بسبب الحسد والمنافسة المتفشين
في الأوساط الأدبية.

علي الحلبي: له أسلوبه الخاص الذي لا يجارى، وهو أمر نادر بين شعراء
أهل هذا الجيل، بيد أنني أخشى عليه من أمرين: تكرار نفس الصور
والأخيلة في جميع قصائده تقريبا؛ ومفهومه للشعر ليس الجدة بما يتفق مع
إمكاناته الضخمة.

كاظم جواد: يبلغ قمة الإجادة عندما يكتب من نفسه دون أن يقلد أحداً، ولكنه يعتمد على الهياج في أغلب قصائده مما يفسد عليه إمكانياته⁽¹⁾.
إن المناخ القومي للشاعر هو كالماء للسمة، يموت إن هو أخرج منه لفترة طويلة، وقد تعجب إذا قلت لك إنني عندما أستغرق في مطالعاتي باللغة الإنجليزية أشعر بوحشة غريبة وحنين صارخ إلى المناخ العربي الأصيل، فأطرح بالكتاب الإنجليزي جانبا، أو أغرق في قصائد امرئ القيس، فأخذ فيها نفسي⁽²⁾.

نحن من الرعيل الأول الذي كتب الشعر الحر بعدما أثبتنا قدرتنا على مصارعة القوافي والأوزان. أما الشباب اليوم فهو يندفع رأساً لكتابة الشعر الحر، وهذا خطأ.

يعتقد أكثر الناس أن الموهبة الشعرية تكفي وحدها، وهذا خطأ أيضاً، من الضروري أن تدعم هذه الموهبة بالثقافة، والخطوة الأولى للثقافة، هي قراءة الشعر العربي كله، وقراءة الشعر الأجنبي.. والفلسفة والنقد.

إن الخبز هو الغذاء الأساسي للبشر. والشعر الحديث يغري كل الذين يكتبونه. لكن البشر لا يستطيعون الاستغناء عن الفاكهة، وشعر نزار قباني كالفاكهة الشهية⁽³⁾.

(1) جاءت هذه الانطباعات ضمن حوار أجراه مع السياب: عبد الوهاب فوزي - ونشر في: (الأسبوع) ملحق جريدة (الشعب) في حزيران 1957. وأعيد نشر جزء منه، بمجلة: (ألف باء) (بغداد) العدد 483 - 21 كانون أول 1977، والسنة العاشرة.

(2) من مقابلة أجراها معه إلياس سحاب - بيروت 1962.

(3) من مقابلة أجراها معه رياض نجيب الريس - بيروت، كانون الثاني 1962.

مفهوم السياب لتوظيف الأسطورة في الشعر

لعلّي أول شاعر معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزاً. كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك. فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيد بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهمونها ستاراً لأغراضٍ تلك، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم، ففي قصيدتي -مثلاً- المسماة (سربروس في بابل) هجوت قاسماً ونظامه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته إلى ذلك. كما هجوت ذلك النظام أبشع هجاء في قصيدتي الأخرى (مدينة السندباد). وحين أردت أن أصور فشل أهداف ثورة تموز الأصلية استعضت عن اسم (تموز) البابلي باسم (أدونيس) اليوناني الذي هو صورة منه.. إنني الآن ألغيت كل الأساطير تقريباً من شعري ولم يعد في شعري من ذكر إلا لشخصيتين أسطورتين وما يتعلق بهما هما السندباد العربي وأديسيوس الإغريقي⁽¹⁾.

مما يدفعنا إلى استخدام الأسطورة في الشعر أن الألفاظ فقدت معانيها الأصلية في كل المجتمعات البشرية القائمة اليوم.. بينما ظلت الأسطورة محتفظة بجذورها ومعناها الأصلية.

وإن استعمال الأسطورة في الشعر ليس جديداً على الأدب العربي فلعل شاعرنا العربي الكبير أبا تمام أول من استخدمها بين كل شعراء العالم، ولو سار الشعراء العرب من بعد أبي تمام على خطه الشعري لكان بيننا اليوم

(1) من مقابلة صحفية أجراها معه: كاظم خليفة - جريدة (صوت الجماهير) (بغداد)، 26 تشرين الأول 1963.

الكثيرون ممن يضارعون ت.س. إليوت وأيديث سيتويل وسواهما في
حسن استخدام الأسطورة⁽¹⁾.

قال في ألفاظ الشعر:

من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث الاهتمام باللفظة. وليس
معنى هذا أن الشعراء القدامى لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ ولكن
معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ التي
رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام مكلف أن يعيد إليها اعتبارها،
وينفخ فيها من روح الشباب، ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة
ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ⁽²⁾.

(1) مقدمة مقالة مترجمة في مجلة التضامن.

عن كتاب: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر: عبد الجبار داود البصري - وزارة الثقافة والإرشاد (بغداد)، 1966 - ص: 88.

(2) بدر شاكر السياب (ملف مجلة الإذاعة والتلفزيون) بغداد، نيسان 1969 - ص: 10.

الناشيء

الفصل السادس

الناشيء

رسائل ثقافية عن الحركة الأدبية والفنية في العراق

الرسالة (1)

لم يسمع أحد، لا في القصص ولا في التاريخ، عن شاعر أمسك بمعزفه وراح يتغنى بحبيته عند منزل يلتهمه الحريق، ثم يصر على الناس المنهمكين في إطفاء الحريق أن يتمهلوا قليلا ليستمعوا إليه. هكذا يكون حال الأدباء غير الملتزمين في العراق لو أنهم طالبوا الصحف الوطنية بأن تخصص جزءا من صفحاتها لما يكتبونه من شعر غزل أو قصص غرام أو تأملات صوفية، بدلا من أن تكرسها لما يساعد الشعب والسلطة الوطنية على حل كثير من المشاكل التي خلفتها العهود المظلمة التي سبقت ثورة 14 رمضان الوطنية. يكفيهم ما يحسون به من ألم حين يرون تخلفهم عن قافلة العاملين من أجل غد أفضل. لكن توقف الأديب عن الإنتاج معناه موته إنهم مازالوا ينتجون، وإن كانوا لا ينشرون شيئا من نتاجهم ذاك - داخل العراق على الأقل. وحين يجمع ركن في مقهى أو زاوية في مشرب عددا من هؤلاء الأدباء غير الملتزمين، يرون في اجتماعهم هذا فرصتهم الوحيدة في (النشر) داخل العراق: فيقرأ بعضهم لبعض آخر ما أنتجه، ويتناقشون معا فيما يعتبرونه (مشاكل الأدب). وأهم مشكلة من هذه المشاكل، فيما يرون، هي مشكلة الالتزام والالتزام في الأدب لقد طال الحديث عن هذه المشكلة منذ عهد بعيد، وبلغ ذروته منذ ظهور كارل ماركس وفلسفته المادية. وحين تجسدت

الماركسية في نظام دولة معين وفي أحزاب معينة أجملت نظرتها إلى الأدب فيما يشبه هذا الشعار: (ما لا يعين على إشباع جائع أو إكساء عريان، وما لا يصلح أن يكون سلاحاً من أسلحة الحرب، فلا داعي له وكل ما لا داعي له، فهو ترف برجوازي تجب محاربته). ومع أن الشيوعية قد سحقت في العراق، فإن نظرتها إلى الأدب ما تزال هي السائدة: إذ قد تبنتها العناصر القومية دون أن تشعر.

لقد توصل الأدباء العراقيون غير الملتزمين إلى حل وسط لهذه المشكلة فهم ليسوا ضد الالتزام ولا معه دون قيد أو شرط. المهم، عندهم، أن يكون الأدب (جيداً) حسب المقاييس الفنية التي لا علاقة لها بالسياسة. ليس موضوع الأثر الأدبي هو المهم. وإنما تفاصيل إخراج ذلك الأثر هي المهمة.. إن هذه النظرة هي في الحق، النظرة الأصلية لنظرية الفن للفن.

ومع أن الميدان قد أخلي ومهد للأدب الملتزم، فليس لذلك الأدب الملتزم من أثر. كل ما هنالك بعض القصائد القليلة، والتي تنشر بمعدل قصيدة قصيرة واحدة في الشهر، وبعض المقالات التي تتحدث عن (الالتزام) في الأدب. السبب في ذلك يعود إلى عاملين: أولهما أن حكومة الثورة رأت الاستفادة من مواهب الأدباء فأسندت إلى الكثيرين منهم مناصب مهمة في وزارة الإرشاد (شفيق الكمالي، عبد الجبار داود البصري، شاذل طاقة خالد علي مصطفى، محمد جميل شلش، وسواهم)، ومهام الوظيفة تأخذ القسط الأعظم من أوقاتهم وتستنزف معظم جهودهم. أما العامل الثاني فهو أن إمكانيات النشر ما تزال محدودة. ليس اليوم في العراق سوى أربع جرائد

سياسية أو خمس، وغير مجلّتين شهريتين صغيرتين، تصدر مديرية الإرشاد أولاهما وتصدر نقابة المعلمين الأخرى. هناك، بالطبع، مجلات أخرى تصدرها شتى النقابات العمالية، لكنها مجلات لا علاقة لها بالأدب. لذلك كانت زيارة الدكتور سهيل إدريس، صاحب مجلة (الآداب)، للعراق فرصة لبعض الأدباء العراقيين لأن يتعاقدوا معه على نشر نتاجهم. فقد اتفق الدكتور إدريس مع الشاعر محمد جميل شلش على طبع ديوانه الأول المسمى (الحب والحرية)، كما اتفق مع القاص عبدالله نيازي على إصدار مجموعته القصصية (أعراس الدم). ومن الكتب الجديدة التي ستصدر قريباً ديوان للشاعر شاذل طاقه سماه (ثم مات الليل) وسيصدر عن دار الحياة ببغروت.

وقد صدرت، قبل هذا، بعد أن زال عن العراق الكابوس الذي كان يخيم عليه، عدة دواوين لشعراء عراقيين قارعوا حكم قاسم بشعرهم، منها ديوانان للشاعر عدنان الراوي هما (من القاهرة إلى معتقل قاسم) و(المشائق والسلام)، وديوان للشاعر هلال ناجي اسمه (الفجر آت يا عراق)،.. وديوان (طعام المقصلة) للشاعر علي الحلبي. كما أصدر هلال ناجي أيضاً دراسة عن فلسفة الزهاوي وشعره وسماها (الزهاوي في ديوانه المفقود). لكن الأستاذ عبد الجبار داود البصري، وهو شاعر مبدع وواحد من أكبر النقاد العراقيين القلائل، لما يجد ناشر كتابيه (نجيب محفوظ في القصة القصيرة) (ومفهوم الحركة في الشعر)، وهو دراسة في المذاهب الشعرية المختلفة.

وتكرس جريدة (الجماهير)، وهي أكبر الصحف الصادرة الآن في العراق وأوسعها انتشاراً، زاوية خاصة بالأدب على إحدى صفحاتها. وقد

استفتت (الجماهير) عددا كبيرا من الأدباء العراقيين فيما إذا كان أدباء العراق على مستوى الثورة. وكاد هؤلاء الأدباء يجمعون على أن أدباء العراق لم يكونوا على مستوى الثورة، وإن كان ثمة أدب يعبر عن الثورة، متفاوتا في القيمة والنجاح. وقد عزي ذلك إلى جو الإرهاب النفسي والبدني الذي كان الأدباء العراقيون يعيشون فيه كجزء من الشعب. وكانت كتابة قصيدة تتحدى الظلم أو قصة تتحدى الإرهاب تعني - وإن كانتا مخبأتين لا تنشران - تعريض كاتبهما نفسه للاعتقال والضرب والسجن والفصل من العمل، حتى وإن لم يكن ذلك العمل حكوميا. وإن نشر الأثر الأدبي يشكل الحلقة الأخيرة من عملية الخلق الأدبي.

ولعل إجابة الأستاذ جلال السامرائي لهذا الاستفتاء أعمق الإجابات كلها وأشملها. يرى الأستاذ السامرائي أن (أدباءنا شاركوا في إيقاظ الوعي الثوري ولكنهم لم يكونوا بمستوى الثورة)، وإن (ثورتنا كبيرة وأدباءنا في طريقهم إلى أن يكونوا أدباء كبارا). ولعل أحدا لم يحلل موقف الأدباء الشيوعيين في العراق تحليلا واضحا كما فعل الأستاذ السامرائي حين قال: (إننا مدعوون، لكي نجيب عن موضوع الاستفتاء أن نقرر بأن الأدباء الشيوعيين حين فقدوا أي ارتباط بالجماهير وحينما لم يعد بوسع أحد منهم الادعاء بإخلاصه للملايين الكادحة من شعبنا، وعندما شخصهم شعبنا بأسمائهم كجناة تلوثت أيديهم بدمائهم، سقطوا في خيانة جديدة ذات وجهين: الأول يمكن أن ندعوه قاسميا، كان الجواهري

فارسه الأول، والآخر اتجاه فريد، على ما أعتقد، نلمسه بوضوح في أشعار عبدالوهاب البياتي وسعدي يوسف ورشدي العامل وآخرين غيرهم، هو محاولة التقرب -بحذر- من مصالح الجماهير ومعتقلات الإرهاب ومأساة الإنسان الجائع المضاع في بلادنا. هذا الموقف المتردد الحذر هو نتيجة أكيدة لشعور هذه الفئة بأنها شريكة، بشكل أو بآخر، لعصابات التقتيل الوحشي الذي مزق المئات من أبناء شعبنا. وقد سجل البعض نتيجة هذا الاضطراب والشعور بالعزلة عن الجماهير، مواقف في غاية الغرابة. فعبدالوهاب البياتي لم يعد يؤرقه شيء غير ابن ناظم حكمت واسطنبول وعمال مرسليليا والعلم الأحمر في برلين الشرقية والعمال الذين تنثر عليهم موسكو وفرها الأبيض وتعبيره عن أنه لا يحب البير كامو لأنه لا يحب الاتحاد السوفييتي هذه الهلوسة ليست أممية على أية حال. إن عبدالوهاب البياتي يسجل بشكل واضح، مأساة مجموعة من الأدباء فقدوا الارتباط التقليدي بأية جهة).

وبمناسبة وجود الدكتور سهيل إدريس في بغداد طرح المحرر الأدبي لجريدة (الجمهورية) عليه عدة أسئلة تتناول موضوع الأدب العربي بصورة عامة، والأدب العربي الثوري بصورة خاصة. وقد جاءت في إجابات الدكتور إدريس نقاط لا يصح أن تمر دون مناقشة. ففي إجابته عن سؤال عن أوجه التطور الأدبي في الوطن العربي في فترة صدور مجلة (الآداب)، قال الدكتور إدريس: (لا

شك أن الأدب العربي الحديث قد شهد تطورات كثيرة في السنوات العشر الماضية، لم تكن (الآداب) هي المجلة الوحيدة أو الميدان الوحيد الذي عبر عنها. ولكن المجلة، كما يبدو، قد شاركت في خلق تيار جديد كانت له سماته وميزاته، هو تيار الأدب الملتزم الذي يتبنى الدفاع عن قضايا الشعب العربي الرئيسية من خلال الشكل الأدبي، سواء اتخذ هذا الشكل ثوب التعبير الوجودي أو الواقعي الاشتراكي. وقد حقق تطورا جديدا لم تكن له إلا بذور ضعيفة في الإنتاج السابق. وأحسب أن (الآداب) قد استطاعت أن تميز هذا الأدب الملتزم من الأدب الإلزامي الذي كانت تنتجه الفئات الشيوعية تقليدا ومحاكاة).

قبل أن نناقش إجابة الدكتور لابد لنا من تفسير ما يعنيه بقوله وأحسب أن (الآداب) قد استطاعت أن تميز هذا الأدب الملتزم من الأدب الإلزامي الذي كانت تنتجه الفئات الشيوعية. إنه يعني أن كل الأدباء الشيوعيين ينتجون أدبهم وهم مكرهون على ذلك، بينما ينتج الأدباء القوميون أدبهم بمحض اختيارهم. قد يصح هذا القول في الأدب الذي ينتجه أدباء يعيشون في بلدان تتولى الأحزاب الشيوعية السلطة فيها ومع ذلك فإن السلطة في مثل تلك البلدان لا تستطيع أن تمنع أدبيا كباسترناك من أن يكتب رواية كالدكتور زيفاغو، لكن مثل تلك الرواية لا يمكن أن تجد من ينشرها داخل الاتحاد السوفييتي. إن الإلزام يكون عن طريق سد أبواب

النشر في وجه كل أدب لا ترضى عنه السلطة، ومهاجمته واتهام
منتجه بشتى التهم التي يحفل بها القاموس الشيوعي. أما الأدباء
الشيوعيون الذين يعيشون في بلدان لم تتسلم الأحزاب الشيوعية
السلطة فيها، فليس هناك من يكرههم على إنتاج أدبهم (الملتزم).
إنه ينبع من مجرد مفهومهم لمعنى الأدب ومهمته: سلاح في النضال
الطبقي، المضمون الثوري هو المهم، أما الشكل فقشرة بلا قيمة.
فأي فرق بين موقف أديب شيوعي من هذا النوع وبين موقف
أديب عربي ينتج أدبا يندد فيه بنظام الحكم في بلده أو أي بلد عربي
آخر ويدعو إلى الثورة عليه؟ إن أدبه - كأدب زميله الشيوعي - نابع
من مفهومه لمعنى الأدب وأنه مجرد سلاح في النضال القومي (بدلاً
من النضال الطبقي)، وإن المضمون الثوري هو المهم، أما الشكل
فقشرة بلا قيمة لا لكن إصرار بعض الفئات على محاربة كل أدب
لا يلتزم بالقضايا التي تريد للأدب أن يلتزم بها، يرقى إلى صعيد
إحالة الأدباء إلى ما يشبه وضع الأدباء الذين يعيشون داخل الستار
الحديدي.

إن الأثر الأدبي أو الفني يشبه اللؤلؤ، وإن عملية الخلق الأدبي تشبه
إلى حد كبير عملية انبثاق اللؤلؤ وتولده داخل المحار: حين يدخل
إلى المحارة جسم غريب يحدث في أنسجتها الداخلية التهاباً يجعلها
تحيط ذلك الجسم الغريب بما نسميه فيما بعد لؤلؤة. وفي الإمكان
إدخال جسم غريب إلى المحار بالإكراه، لإحداث الالتهاب وتوليد

اللؤلؤة. لكن مثل ذلك اللؤلؤ لن يكون إلا صناعيا، لا يداني اللؤلؤ
الأصيل في الجودة.

فالملتزمون يرون أن كل الأحداث والأفكار السياسية والاجتماعية
تصلح لأن تكون مواضيع للإنتاج أما غير الملتزمين فيرون أن بعض
التجارب التي تمر بالأديب، بعضها وحسب، يصلح لأن يكون
موضوعا للإنتاج: ولا يهم، بعد ذلك، لأن تكون التجربة سياسية
أو غرامية أو اجتماعية أو فلسفية أو سواها⁽¹⁾.

(1) مجلة حوار (بهرت) العدد السادس - (سبتمبر، أكتوبر) 1963 - السنة الأولى.

الرسالة (2)

جعل الإغريق للشعر ربة توحى للشعراء ما يكتبون، بينما جعل العرب القدماء للشعر شيطانا أو شياطين، ثم استعاض الإنسان بعد أن تقدم في المدنية عن ذلك بالقول إن الشعر موهبة. غير أن الدكتور عبدالرزاق محيي الدين، نائب رئيس جامعة بغداد وأحد الأدباء العراقيين البارزين، طلع علينا برأي جديد أو هو بالحري بعث لأكثر الآراء حول الشعر رجعية. فقد سبق لبعض النقاد العرب القدامى أن سمو الشعر (صناعة)، لكنها صناعة لا تمكن ممارستها إلا بوجود الموهبة إلى جانبها. أما الدكتور محيي الدين فقد زعم في محاضراته التي ألقاها في جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين أن في وسعه إنشاء مدرسة لتخريج الشعراء، فالشعر عنده وعند أبناء مدرسته صناعة لا تختلف عن صناعة الزجاج مثلا إلا قليلا. الشعر في رأيهم صناعة وصياغة، أما صدق التجربة والانفعال، وقبل ذلك الموهبة، فذلك من (خزعبلات) الشباب أنصار الجديد ومن ابتكار دعاة التجديد (المنحرفين).

وقد أثارت المحاضرة وهذا الرأي الذي جاء فيها ردود فعل عنيفة، فظلت الصحف تحمل، لمدة طويلة، عشرات المقالات بأقلام الشباب من الأدباء في رد رأيه وتفنيده. فمما قاله الشاعر مزيد الظاهر في جريدة (صوت الجماهير): (وبعد فإن فكرة معهد الدكتور محيي الدين - في رأبي - تنطلق من بعد خرافي لأنها تتجاهل القيمة

الروحانية الخلاقة التي تكمن في ذات الشاعر، علاوة على تجزيته التي تنادي بفصل الموهبة عن العطاء الثقافي).

لا عجب إذاً، بعد هذا، أن يكون الدكتور محيي الدين هو المتصدي الوحيد للمحاضرة التي ألقاها الناقد العراقي عبد الجبار داود البصري عن (سيكولوجية العروض العربي المعاصر) في جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين أيضاً. استهل الأستاذ البصري محاضره بمقدمة بين فيها العلاقة بين علم النفس والأدب. وهو يرى أن العروض العربي لم يدرس دراسة نفسية، ولذا فإن هذه المحاولة (أي محاضره) تشعر بفقر موروثها وتعجز بجراتها واندفاعها. ثم انتقل إلى التحدث عن (سيكولوجية القصيدة العمودية)، فتطرق إلى رأي فرويد في الصوت والرنين في أوزان الشعر فرأى أنهما من هذه الوجهة تحقيق رغبة ما، وما دامت أكثر الرغبات جنسية، فمن المحتمل أن يكون للرنين في الوزن هذا المعنى. ثم قال: (وفي العروض العمودي تبدو بوضوح ظاهرة العدد. وإذا كان العدد في الأحلام رمزا من الرموز، فلا بد أن تكون العمليات الحسابية في بحور الشعر كذلك، لأن الأدب والأحلام من أسرة واحدة). ووضح ظاهرة الشطرين أو ظاهرة العروض المتناظرة ثم تحدث عن سيكولوجية الموشح، وتحدث أخيراً عن سيكولوجية الشعر الحر فقال: (إن سيكولوجية الشعر الحر وازدهاره تشبه، إلى حد بعيد، عملاً أوديبياً، فإذا علمنا أني الأدب في رأي فرويد يشمل

جميع القيود الاجتماعية والمتطلبات التي يخضع لها الابن بتمنع شديد، تأكد لدينا هذا الغرض)، وذلك لأن (العروض في القصيدة العمودية يفرض سيطرته على الشاعر المعاصر كما يفرض الأب سيطرته على الابن).

وما زالت جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين تواصل نشاطها. فقد أصدرت العدد الخامس من مجلتها (الكتاب) بعد طول احتجاب. وأقامت أمسية مفتوحة لمناقشة ذلك العدد من أعداد مجلتها. وقد أجمعت الآراء على أنه كان أحسن عدد صدر منها حتى الآن. وانصب النقاش بصورة خاصة على موضوع (رأي في الخط العربي) لعبد الجبار الوائلي الذي اقترح فيه إجراء تعديلات على الخط العربي.. هذا وقد بدأت الجمعية موسمها الثقافي وستلقى خلال هذا الموسم إحدى عشرة محاضرة، منها (معالم الكيان الحضاري في بغداد)؟ للدكتور محمد مكية و(معنى الإنسان) لحازم مشتاق (القيم الحضارية والمجتمع الجديد) للدكتور عبد الجبار العريم و(رسالة الجامعة) للدكتور عبدالعزيز الدوري رئيس جامعة بغداد و(صلة الأسلوب بالفكر) للدكتور عبدالرزاق محيي الدين و(الحياة الفكرية في ليبيا) للدكتور جميل سعيد.

وألفت الشاعرة السيدة نازك الملائكة سلسلة من المحاضرات في معهد الدراسات العربية العليا في القاهرة، بموضوع (مشاكل الشعر العربي المعاصر بين الالتزام بالقافية والتحرر من العمود

الشعري). ويبدو من العنوان الذي اقترحه المعهد لتلك السلسلة أنه هو الآخر لم ينج من الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه كل من تحدث عن (العمود الشعري) أو الخروج عليه من الأدباء العرب المعاصرين. ليس المقصود بالعمود الشعري - كما يتوهم المتوهون - التزام نظام الشطرين والقافية الواحدة أو عدد من القوافي المتراوحة حسب نسق معين في القصيدة الواحدة. فحين قيل عن أبي تمام أنه خرج على عمود الشعر العربي، لم يكن أبو تمام قد كتب شعرا حرا ولا موشحة أو بندا. فكيف إذا، نفسر خروجه على عمود الشعر العربي؟ المقصود بعمود الشعر العربي هو طريقة استعمال المجاز (وحتى الصفات أحيانا) في الشعر العربي، تلك الطريقة التي توارثها الشعراء عن امرئ القيس، حتى بشار بن برد، لم يسبق لشاعر عربي، قبل أبي تمام، أن قال كما قال هو في وصف بعير:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة

رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

كيف ترعى: الفيافي البعير؟ إنه مجاز غريب عن الذوق العربي وخروج على عمود شعره.

لم يصدر خلال هذه الفترة كثير من الكتب العراقية. لعل أهم ما صدر ديوان (العصر الضائع) لعبد الخالق فريد، وهو المجموعة الشعرية الثالثة التي يصدرها، و(الزمن والرماد) وهو مجموعة قصصية لإحسان رفيق السامرائي ومن الكتب التي ينتظر أن تصدر

قريبا (التيارات والشباب) وهو محاضرة المؤلفين والكتاب العراقيين و(الشعر وأثر الإسلام فيه) وهو الرسالة التي نال بها الأستاذ يحيى الجبوري شهادة الماجستير من جامعة الإسكندرية، و(الشمس في بغداد) وهو مجموعة شعرية لمحسن عقراوي تضم عددا كبيرا من القصائد القومية والوطنية. وفي الوقت ذاته انتهى الدكتور أحمد مطلوب والأستاذ عبدالله الجبوري من تحقيق ديوان ديك الجن الحمصي وقد استعاننا في عملهما بمخطوطة المرحوم محمد السماوي لهذا الديوان، التي تعتبر من أكمل مخطوطاته، ورواية لما ينتهي مؤلفها الشاعر عبدالرضا الملا من كتابتها، وإن كان منكبا على تأليفها بكل جد واهتمام.

غير أن النشاط الأدبي ليس كل ما هناك من نشاط في العراق. فهناك نشاط ملحوظ في عالم السينما والرسم والتمثيل. فقد أنتجت مصلحة السينما العراقية فيلمين يمثلان بعض الأحداث الدامية التي شهدتها العراق لمدة عامين، والفيلمان عبارة عن دبلجة للصور التي التقطها الشيوعيون العراقيون أنفسهم، مع مقدمات من زيارات للعوائل المنكوبة مع مناظر المقابر وبكاء ذوي القتلى فيها. ثم ينتهي الفيلم بأن يعرضا مشاهد من ثورة رمضان.

أما في عالم المسرح، فقد اجتمع أعضاء فرقة المسرح الحر في مقر الفرقة واتفقوا على تقديم ثلاث مسرحيات لتوفيق الحكيم هي (بين يوم وليلة) و(الحب العذري) و(عمارة الأسطة عليوي) بعد

(تعريفها) أي جعل الحوار فيها باللهجة العراقية، ويستعد معهد الفنون الجميلة لتقديم مسرحية شوقي (مصرع كليوباترة) والمسرحية العراقية (نازات) للأستاذ الحاج ناجي الراوي ومن إخراجة. كما أن كثيرا من التمثيليات قدم على مسارح العديد من المدارس الثانوية في مختلف أنحاء العراق.

أما جمعية الفنانين العراقيين التي تضم خيرة الرسامين والنحاتين في العراق فتستعد لتقديم معرضها. وفي الوقت ذاته تقوم الشركة الوطنية للإعلان بإعداد كتاب شامل عن الفن العراقي المعاصر، وقد عهدت بكتابته إلى جبرا إبراهيم جبرا. ويقوم بإخراج هذا الكتاب وتصويره والإشراف عليه ناظم رمزي، وسيحتوي على ما يقارب الثلاثين صورة بالألوان الكاملة وتخطيطات وصور أخرى لكافة الفنانين العراقيين.

وتفكر مديرية الإرشاد والصحافة في وزارة الإرشاد بافتتاح المتحف الوطني للفنون والأزياء الشعبية. وستعرض فيه بعض المصنوعات النحاسية المحلية، كالجرار النحاسية التي تنقل بها النسوة والصبايا العراقيات الماء من الأنهار إلى بيوتهن، تلك الجرار التي يمتلئ بذكرها الشعر العراقي المعاصر والأغاني العراقية الريفية، وكالقمائم التي تستعمل في صنع القهوة، وكغيرها من الأدوات النحاسية الجميلة. كما ستعرض فيه مجاميع من الألبسة التي تمثل الأزياء الشعبية في مختلف أنحاء العراق وتنوي أمانة العاصمة (رئاسة

بلدية بغداد) تأسيس متحف مشابه للمتحف الذي تنوي وزارة الإرشاد افتتاحه. ويسمى هذا المتحف (متحف بغداد)، وسيضم المؤلفات والكتب الخاصة بمدينة بغداد، وكذلك الملابس البغدادية القديمة. وتقوم أمانة العاصمة حالياً بجمع المعلومات الخاصة بمدينة بغداد من مصورات ومخطوطات وخرائط سيزودها المجمع العلمي العراقي بما يتوفر لديه منها. وستوضع هذه المواد في قاعة خاصة، كما ستفرد سواها للأنواع المختلفة من الملابس البغدادية القديمة⁽¹⁾.

(1) مجلة حوار (بيروت) العدد الثالث - (مارس، أبريل) 1964 - السنة الثانية.

الناشيء

إن قيمة هذه الكتابات النثرية للشاعر بدر شاكر السياب تكمن في أنها ستسهم في إلقاء الضوء الوافي على عدد من الأوجه الخفية التي عرفتتها تجربته الشعرية. كما أنها ستجيب على الكثير من التساؤلات التي تثيرها رحلته الإبداعية - المضيئة الجميلة - الممتدة من أواسط الأربعينات إلى منتصف الستينات من القرن الماضي.

لقد أودع السياب كتاباته تلك مجموعة أفكار وتصورات ومفاهيم هي من الوفرة والتنوع بحيث تكتسي أهمية بالغة، وقد وردت عبر سياقات ثرية: منها ما كان تقديماً لكتبه إما للتعريف بفعله الشعري وإما للتعريف بشعر الآخرين، ومنها ما كان مقالة تناول بها الأدب والفن.. وغيرها.